

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LA SURVIE DES SOUS-HOMMES
ÉTUDE DE LA MUTATION DU CORPS, DE L'ESPACE ET DU TEMPS
DANS *DES ANGES MINEURS* D'ANTOINE VOLODINE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
MARIE-ÈVE SABOURIN-PAQUETTE

DÉCEMBRE 2009

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement n°8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Des anges ont traversé mon mémoire, au moins l'un d'entre eux est majeur... Merci mille fois à Guillaume Asselin et à l'Atlantique qui nous a déliés, reliés infiniment et à Pierre Ouellet, pour le don de la parole. Et merci aussi, à Annie et à Mélanie, à Mariève, à Karine, à Amélie, à Viviane, à Yves et... à Hélène et Janine : mes fantômes.

À Will Scheidmann,

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
L'UNITÉ MULTIPLE DU CORPS ÉCLATÉ.....	5
1.1 Introduction au corps-désastre	7
1.2 Mouvements	6
1.3 Espaces-temps cerclés	8
1.4 Époques	9
1.5 Nuit de la création : embryogénèse.....	12
1.6 Genèse : grêle du désastre	13
1.7 En excès	15
1.8 Premier Jour : Seconde cosmogénèse.....	16
1.9 Première nuit dans la terre : Fractures mineurs.....	21
1.10 Fracture majeure	22
1.11 Enveloppes, voûtes	24
1.12 L'être-franges	25
1.13 Pulvérisation et broderies cosmiques	28
1.14 Conclusion.....	28
CHAPITRE II	
L'UNITÉ MULTIPLE DU TEXTE ÉCLATÉ.....	30
2.1 Introduction à l'étoilement textuel.....	30
2.2 L'épitaphe du charnier collectif.....	31
2.3 Purges traditionnelles.....	34
2.4 Mutins du discours.....	36
2.5 La salve collective : échos.....	37

2.6 Liens exothermiques	39
2.7 Piaillage cosmique de l'image	41
2.8 L'épiderme, la main	43
2.9 Chaleur et gel	45
2.10 Cercle et distance : origine du visible.....	47
2.11 Conclusion.....	50
CHAPITRE III	
L'UNITÉ MULTIPLE DU CORPS POLITIQUE	51
3.1 Introduction	51
3.2 Langue étrangère à l'Histoire : langue limite.....	51
3.3 Langue saturée	53
3.4 Les tissus de l'Histoire	55
3.5 L'étincelle du temps : l'embryon de la révolution.....	56
3.6 Débris idéologiques du corps collectif	59
3.7 Exil entre soi.....	62
3.8 Équilibre visionnaire.....	63
3.9 Cannibalisme littéraire.....	67
3.10 Dépeçage collectif.....	68
CONCLUSION	70
BIBLIOGRAPHIE	74

ABRÉVIATIONS

Antoine Volodine

AM *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, Coll. « Points », 1999.

AP *Nos animaux préférés*, Paris, Seuil, Coll. « Fictions & Cie », 2006.

PE *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, Coll. « NRF », 1998.

RÉSUMÉ

Le corpus des œuvres volodiniennes met en scène des êtres qui résistent à la fin du monde : leur survivance est une résistance au temps de la fin qui bouleverse les conceptions classiques du temps, de l'espace et du corps. Le souffle collectif dans *Des anges mineurs* (1999) prolonge la puissance de la parole par laquelle émergent les sous-hommes dans des domaines aussi variés que l'ontologie, la politique et l'historiographie tout en portant à la conscience l'urgence de renouveler les bases d'un système de pensée effondré avec la chute des utopies du siècle dernier. L'étude des mutations de Will Scheidmann, porte-parole de la communauté des sous-hommes dans *Des anges mineurs* (1999), amorce une réflexion sur l'ampleur de la révolution proposée par Antoine Volodine avec ce recueil et dans l'ensemble de son œuvre post-exotique.

Inspirée du concept merleau-pontyen de la chair du monde, l'hypothèse de travail repose sur l'idée selon laquelle la révolution des paradigmes du temps, de l'espace et du corps fait muter l'ontologie, l'esthétique et le politique en prenant ancrage dans la chair-désastre du porte-parole. Retraçant les divers états du personnage-narrateur, nous montrons que le passage du corps individuel au corps collectif relève d'un rapport primaire au monde où l'être est intimement et charnellement connecté à la communauté des morts et des vivants qui le possèdent et auxquels il donne la parole qui fait survivre. Cette mise en abyme d'un corps individuel dans une chair du monde qui le transforme se répercute dans les processus d'élaboration du texte lui-même ainsi que dans la configuration d'une nouvelle *Gestalt* du corps politique. Le présent travail est donc l'analyse des mutations du corps comme métaphore des transformations des champs esthétique, politique et ontologique. La triple matrice anatomique, textuelle et communiste correspond au corps de Scheidmann et elle désigne la désuétude des anciennes *Gestalts* ainsi que les processus de transformation de la matière par lesquels émergent des formes neuves.

Mots clés : MUTATION, CHAIR, DÉSASTRE, COMMUNAUTÉ

INTRODUCTION

Le corpus volodinien s'inscrit dans une actualité littéraire et politique en donnant la parole à des morts-vivants comme à un peuple fantôme qui raconte le prolongement interminable du désastre causé par la machine politique et technologique dont l'apogée a donné lieu à la défaite des utopies. Ainsi, dans la littérature post-exotique, l'espace et le temps ont muté : le présent s'extrait du continuum historique tandis que l'espace, si vaste soit-il, devient carcéral. Sous les cendres de la fin du monde, résistent les sous-hommes : les survivants de la fin qui, maintenus en tension dans un monde paupérisé, servent d'intermédiaires entre les vivants et les morts. Dans le mémoire qui suit, on se propose de réfléchir à l'émergence symbolique du peuple des sous-hommes comme « outrepassement » ou comme inscription de l'infini dans la finitude des formes matérielles. Relevant d'enjeux ontologiques, esthétiques, politiques et sociaux, la complexité de cette question sera ici abordée par le biais d'une étude des mutations du corps chez Will Scheidman dans *Des anges mineurs*, puisqu'il est le porte-parole de la communauté des sous-hommes qui survivent à la ruine collective. Il s'agira de voir comment les mutations qui affectent l'unité d'un corps individuel permettent de configurer les nouvelles matrices corporelle, textuelle et idéologique en tant que lieux d'émergence et de survivance de la communauté de parole des sous-hommes.

L'originalité et la pertinence du corpus post-exotique soulèvent, du côté de la critique, un intérêt grandissant. Chaque nouvelle parution enrichit la littérature contemporaine en proposant des issues poétiques aux problèmes politiques qu'elle pose. La publication de *Des anges mineurs*, en 1999, est un moment-clé de l'apport du post-exotisme à la compréhension du monde dans lequel s'inscrivent les œuvres. Le recueil de quarante-neuf narrats est, d'un point de vue formel, inédit puisque la multiplication des voix narratives est la radicalisation et l'affinement d'une revendication post-exotique essentielle : l'inaliénabilité de ses singularités énonciatives face aux structures des anciennes traditions ontologiques,

esthétiques ou politiques. Cette triple dés-adhérence en regard des formes d'être (singulier et pluriel) fonde la communauté littéraire des sous-hommes dans leur gestalt révolutionnaire, à l'écart des normes établies. Les mutations de Will Scheidmann permettent de retracer ce mouvement d'émergence collective dans les matrices ontologique, textuelle et politique. Une étude axée sur les états et fonctions de ce personnage collectif a donc ici toute sa pertinence.

Le premier chapitre aborde la mutation ontologique que soulèvent les transformations du corps de Will Scheidmann en tant que corps éclaté. « Longtemps après la fin de la civilisation¹ », il incarne le devenir-hétérogène du vivant en signant le passage de l'idée d'un corps humain anatomisé, fixé dans une forme précise, vers l'idée d'un mouvement du vivant qui possède le corps et qui, par une succession de mutations, le dés-incarne, le dépossède de ses contours en le démembrant, jusqu'à ce qu'il devienne la pure surface entre le monde et le chaos, mince frange entre l'être et le non-être capable de capter, de fixer et de rassembler en un lieu commun les contenus de mémoire du cercle de la parole de ses génitrices. L'exécution et la dés-incarnation du petit-fils Scheidmann est une réduction, une chute de l'être dans la matérialité de sa chair, qui est aussi, paradoxalement, synonyme d'une multiplication et d'un retour à l'origine qui accomplit le destin planifié par ses vieilles grands-mères qui le fabriquent. Au sein des diverses transformations du corps éclaté, la prépondérance du bas corporel, élevé au rang de paradigme, concède à l'abjection de la matière ce que l'omnipuissance de la raison humaine aura ravi à la chair. C'est dans cette optique que la perspective théorique offerte par la phénoménologie de la perception de Maurice Merleau-Ponty est mise à contribution. Plus précisément, les mutations mettent en relief l'idée de la chair en tant que lieu d'une expérience primaire du monde et du contact sensible avec la chair du monde. Entrelacs du senti-perçu et du sensible-percevant, la « chair » merleau-pontyenne évacue le dualisme où le corps est un objet parmi d'autres et où la conscience est plénipotentiaire. En cela, elle s'accorde bien au non-dualisme mis de l'avant par le mouvement dialectique qui possède et qui fait éclater le corps de Will Scheidmann. Les enjeux soulevés par ce démembrement infini poussent le concept phénoménologique de la

¹ Antoine Volodine, *Des anges mineurs*, Paris, Seuil, 1999, quatrième de couverture.

chair du monde jusqu'à l'exigence d'une nouvelle matrice capable de porter la complexité du vivant.

Le second chapitre traite de la traduction textuelle de l'étoilement corporel. *Des anges mineurs* est le corps textuel d'un Scheidmann qui récite les quarante-neuf narrats formant le recueil où chaque fragment (narrat, image, phrase, mot) est un pan du corps en lambeaux. À la fin de ses mutations, le porte-parole est devenu « l'accordéon à narrats » (AM, 148) ; cette forme correspondant à celle du corps-livre qui s'ouvre et se referme depuis un centre fixe est le corps intertextué qui s'essouffle et se regonfle d'un souffle collectif dans le cercle de la parole collective qui le condamne à réciter ses « narrats étranges » (AM, 148). Dans ce même chapitre, l'esthétique de l'image sera étudiée du point de vue de sa fabrication matérielle. Répondant à l'abjection, à la douleur et à l'horreur d'une chair éclatée, les images du dé-sastre collectif renvoient le visible au néant qui le gruge, au fond sombre ou au milieu matriciel d'où surgit le visible, à la chambre noire de l'image où se dérobe le regard du lecteur-spectateur médusé, hypnotisé par l'image. Le néant est, dans *Des anges mineurs*, une constituante importante, fondatrice de l'esthétique de l'image et mise en scène par « l'espace noir ». Puisque l'image volodinienne renvoie à la matière sensible de l'espace noir invisible et néantisant, l'esthétique évacue la connaissance objective du visible au profit d'une connaissance intime et aveugle de « l'imagination de la matière². »

Le dernier chapitre propose une étude du corps collectif éclaté et hétérogène en tant que nouvelle matrice idéologique recomposée à partir des débris des anciennes idées, mais disposés autrement, comme le sont le corps-éclaté (chapitre 1) et le corps-livre (chapitre 2). La reconfiguration infinie de ce nouveau corps collectif assure le prolongement et la transmutation de la révolution communiste avortée par son étatisation telle qu'elle est vécue par la génération des grands-mères de Scheidmann. L'idée d'un corps collectif en révolution permanente est supportée par les notions d'équilibre, d'exil et de violence primaire. Expulsé d'une matrice à l'autre depuis le degré zéro de son inexistence, Scheidmann retourne au cercle de l'origine sous la forme éclatée de narrats mastiquables : son parcours elliptique est

1. Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Corti, 2003.

analysé comme celui de l'émergence de la communauté survivante des sous-hommes. L'exil perpétuel le reconduit au bord du monde et de soi : c'est l'exil de l'être banni qui invente à rebours les mémoires du passé et qui, de cette manière, restitue dans le présent éternel du temps post-exotique l'espace-temps du Jadis – le « paradis noir », chez l'individu Scheidmann, recoupant « le paradis égalitariste » des vieilles grands-mères qui le mettent au monde. En effet, la temporalité post-exotique recoupe celle du Jadis quignardien : c'est un temps absolu, jamais advenu mais qui sans cesse survient. Toujours neuve, cette temporalité phénoménale est originelle. Le jadis du temps post-exotique est l'origine du pur devenir qui advient au présent : « Une espèce d'enfer sous l'actuel. Autre monde au-dessous du monde. Champs-Élysées hantant l'actuel, permettant de faire vivre l'actuel, servant d'appui pour mettre en relief la vie sur l'être. Un jadis de vie explosive sous l'état présent de l'ordre³. » Enfin, l'image d'un corps textuel ingéré par ses Mères (ses génitrices) est l'occasion de réfléchir à la mise en scène du cannibalisme comme violence des origines. Ce qui, d'un point de vue anthropologique, assure la survie de la communauté par le passage du pouvoir d'un corps à l'autre est repris dans *Des Anges mineurs* en tant que cannibalisme littéraire où « manger du livre » en dilapidant le nouveau corps-collectif assure la circulation démocratique du pouvoir au sein de la nouvelle gestalt du corps collectif.

³ Pascal Quignard, *Dernier royaume. Sur le Jadis*, Paris. Grasset, 2002, p.145.

CHAPITRE I

L'UNITÉ MULTIPLE DU CORPS ÉCLATÉ

Tu te tiendras humble pour attendre, comme marchant sur l'eau et pourtant semblable à un trésor non accepté par l'eau, comme prenant appui sur les vases et pourtant semblable à une offrande rejetée par la terre. C'est là que tu compteras les heures, toutes les oscillations qui te sépareront de l'immobilité et qui te sépareront d'une mémoire d'un premier rivage. Tu attendras en t'obstinant à ne pas sombrer, bercé par la rumeur des cales creuses, nourri pas les mercures volés à la lumière depuis l'extérieur et inventant, pour tenir encore, l'idée d'un crépuscule où tu aurais toujours ta place. Et c'est sur cette lumière-là, non navigable, fictive, que tu façonneras le passage, dans cette lumière volée, dans la misère orgueilleuse de cette lumière volée¹.

1.1 Introduction au corps-désastre

À l'ère post-apocalyptique et post-nucléaire, les débris de la forme anatomique de l'homme attendent, seuls et éparpillés dans les franges du monde. Les sous-hommes sont ces « particules raréfiées » (AM, 113), les particules qui « vivot[ent] près de la flamme » (AM, 218), accrochés à un halo de lumière impossible, sous les cendres d'un feu incandescent et qui, bientôt, redeviendront poussières. Les sous-hommes : pulsations minimales, petits noyaux atomiques instables, petits cristaux de rêves épars qui sont autant de « noyaux fondamentalement [...] sales » de l'existence (AM, 60) résistant à leur anéantissement en transitant par les débris, par l'abjection de la matière. À la fois morts et vivants, ni morts ni vivants, ces corps-débris sont des réminiscences du Jadis qui clignotent dans les ténèbres d'un monde chaotique et ils transportent avec eux les images des franges des mondes auxquelles ils appartiennent. Les personnages volodiniens sont suspendus à l'éternelle attente d'un rassemblement fraternel en une chair collective dont le souffle « accordéonique » et

¹ Antoine Volodine, *Nos Animaux préférés : entrevoûtes*, Paris, Seuil, 2006, p. 91.

nostalgique arrime la fin et l'origine en dépliant et en multipliant l'expérience « des hiers qui chantent » (AM, 154) comme autant de visions, de saveurs, de couleurs, d'odeurs, de petites musiques dont l'explosion simultanée invente le chant post-nucléaire du monde. Dans *Des anges mineurs*, c'est Scheidmann qui répare le désastre en incarnant le mouvement de ce désastre : sa chair désaxée capte, rassemble et transforme les débris de mémoires et de rêves pour les faire passer dans le cercle du souffle collectif d'où surgissent les quarante-neuf narrats composant le corps intertextué du recueil.

Will Scheidmann est le porte-parole de la communauté des sous-hommes qui agrège, dans son corps-accordéon, les débris de l'éclatement du monde. Au sein du corpus des narrats qui le mettent en scène, ses mutations retracent le passage d'une forme anatomique formellement codifiée à une chair-désastre, où l'accent est mis sur le pouvoir sensible de la chair. Racontés depuis un futur impossible par un narrateur-personnage revenu hanter les mémoires et les visions de ceux et de celles qui assistent à son massacre, les récits de ses mutations disent l'urgence de porter à la conscience l'épuisement du modèle ontologique de l'homme, ainsi que la conception classique de l'espace-temps à laquelle sa forme physique correspond. La croissance rhizomatique du porte-parole, qui devient un monstrueux buisson radioactif, « une espèce d'accordéon à narrats » (AM, 148) chargé et déchargeant par le souffle une substance identitaire collective, se conçoit comme une descente de la conscience humaine dans l'abjection de la matière, dans une chair du monde tout à la fois animale, végétale, minérale, fantomale et angélique. La confusion des règnes dans « une espèce » est ce qui confère sa puissance à une parole collective qui transmet la multiplicité des expériences du monde en abolissant la hiérarchie entre les formes d'être au profit d'une circulation des points de vue et des connaissances sensibles.

1.2 Mouvements

La création de la première matrice anatomique de Scheidmann par le cercle de parole de ses génitrices est le signe de sa renaissance au multiple. Pendant l'embryogénèse et lors de la naissance, les mouvements qui l'accouchent rejouent, sur le corps individuel, une cosmogénèse mise en scène au centre du « cercle bavard » (AM, 106) ou du « cercle hurleur » (AM, 106) de la maison de retraite de ses génitrices immortelles. La variation des

formes du corps, à l'échelle individuelle, est tributaire des mouvements d'un vivant universel qui le traversent – ceux-là mêmes qui président à la création de l'univers dans les cosmogonies d'origine². Au fil de ses mues, en passant de la forme embryonnaire à une espèce-accordéon, les passages du dehors au dedans, du bas au haut et les mouvements de multiplications et de divisions, de démembrements et de remembrements reproduisent sur l'individu les mouvements de création et de destruction du monde en alternant contractions et expansions. Ainsi, le devenir « accordéonique » de Scheidmann s'accorde bien à l'idée selon laquelle les mouvements de dislocations le poussent à devenir la chair fantomale apte à être traversée d'un mouvement perpétuel de repli et d'expansion du souffle vivant qui la possède. La nouvelle matrice anatomique du porte-parole qui devient autre, « étranger », serait alors la chair du monde qui fait passer en elle les chants et les visions de la fin du monde en s'accordant au mouvement entropique du vivant. Tendant au chaos, la masse corporelle amplifiée multiplie ses perceptions en s'accordant à l'hyperacuité de sa sensibilité qui rejoint celle de la chair du monde. Les mouvements qui le font muter alternent donc dépliage et pliage du multiple pour culminer dans une effusion rhizomatique en une chair du monde qui capte des substances de mémoire en voie d'émerger du néant. Celui qui parle au nom des autres et qui perd son identité au profit d'une chair élargie à la collectivité des vivants et des morts, des animaux et des *Untermenschen*, des anonymes et des inconnus offre l'image de la chair du monde. Développé dans la phénoménologie merleau-pontyenne le concept définit le monde comme l'unité sensible, irréductible à la matière et tissé du visible et de l'invisible. L'être est compris dans cette unité à laquelle il participe en tant que sujet visible et voyant et il a accès au monde (l'ouverture de l'être, sa structure d'horizon) par sa sensibilité. En effet, l'être est distinct, séparé des autres et il est directement connecté à eux grâce à sa chair qui est unique, particulière et universelle. Dans son œuvre sur la phénoménologie husserlienne et merleau-pontyenne, Renaud Barbaras rappelle que l'ontologie se conçoit selon un rapport de parenté entre la chair du corps propre et la chair du monde. S'ensuit donc l'idée d'un

² L'œuvre d'Antoine Volodine trouve son inspiration poétique dans les traditions ancestrales d'un sacré universel, principalement de tradition orale. Voir, entre autres, les références au cercle de parole des traditions chamaniques et bouddhistes (le *Bardo Thödol*, livre tibétain des morts) dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Paris, Gallimard, 1998. Le chapitre neuf « Deux mots sur notre Bardo et son Thödol » aborde la question de la religiosité des textes post-exotiques qui se réfèrent aux traditions chamaniques et bouddhistes. Ce chapitre dit l'évacuation du dogmatisme au profit de l'inspiration poétique : « Le Bardo Thödol est pour nous un texte de référence dont nous avons érodé toute dimension véritablement bouddhiste et que nous avons reconstruit en fonction de nos sensibilités individuelles et collectives [...] » (PE, 80)

continuum entre le corps sentant et la nature dont il est un élément. L'identité de la chair propre et de la chair du monde soulève un paradoxe important : la réversibilité du corps sentant et du monde senti (entrelacs ou chiasme) qui opère un décentrement du sujet en regard du visible puisqu'il est lui-même regardé, pensé, parlé par le monde sensible. La structure d'horizon qui se dégage d'une telle ontologie renvoie l'être à la transcendance de la chair, au mystère et à l'indéchiffrable, à l'au-delà de l'intentionnalité ou de la visée du sujet. Ainsi, dans une telle ontologie :

[...] le visible comporte une « doublure d'invisible ». [...] C'est toujours du point de vue englobant de la chair qu'il faut essayer de comprendre l'articulation du visible et de l'invisible, et que l'un n'est pas sans l'autre. La transcendance est l'excès de la chair sur elle-même, de la chair du monde sur la chair du sujet que pourtant elle enveloppe. À la négativité correspond l'indétermination de la perception dans la chair du monde³.

1.3 Espaces-temps cerclés

Si le devenir-hétérogène de Scheidmann est réglé d'après un mouvement perpétuel d'extension et de repli, d'agrégation et d'explosion, les différentes époques de sa mue font correspondre la diversité des états du corps à ceux de l'espace-temps cosmique où la fin et l'origine, la genèse et l'apocalypse du désastre post-exotique innommable⁴ se rejoignent. Dans les narrats retraçant la mutation du corps, cet espace-temps cyclique et naturel apparaît dans les paysages et leurs variations chromatiques (lumière, noirceur) et météorologiques (chaleur, gel). Il se divise en une multitude de saisons et de jours comme autant de présents figés qui sont la mesure minimale de l'espace-temps naturel qui les englobe. Le destin de Scheidmann est réglé d'après le mouvement elliptique de cet espace-temps alors qu'il retourne, à la fin de ses mutations, dans « ce nouveau cercle bavard de vieilles par quoi se bouclait la boucle » (AM. 106). Le cercle hurleur des grands-mères (symbole de l'espace-

³ Renaud Barbaras, *Merleau-Ponty : De la nature à l'ontologie*, Paris, Mimesis Edizioni, 2000, p. 423.

⁴ Le flou entourant l'événement qui donne naissance au peuple des sous-hommes dans la littérature post-exotique révoque la possibilité de désigner un fondement unique. Le désastre d'ordre politique est ainsi connecté à la multiplicité et à la singularité des histoires individuelles et il rejoint la mémoire an-historique, collective.

temps de la parole post-exotique) devient un « nouveau cercle bavard » (AM, 106), puisque le passage d'une forme individuelle à un corps désaxé est le signe d'une adhésion à la temporalité multiple évacuant les conditions classiques du temps. Le nouveau cercle, référant au public des animaux, des aïeules, des éléments naturels (qui jouent un rôle actif), des anges qui assistent à la scène de l'exécution du condamné, est collectif. L'inclusion de diverses sphères perceptives dans le « nouveau cercle » transforme le tracé bidimensionnel du présent gelé en une vrille cosmique qui inclut chacune de ces sphères dans le mouvement elliptique du monde matriciel. La mutation du temps transforme alors le lieu du massacre en un lieu de survie collective. Le parcours de Scheidmann et son retour à l'unité multiple de l'origine — alors qu'il est, à la fin de ses mutations, dilacéré et ingéré par plusieurs corps matriciels — rejoint donc une conception elliptique du temps naturel selon laquelle chaque vivant est, en tant que chair sensible, le lieu d'un rapport primordial, cosmique, au temps éternel et constamment recommencé de la chair du monde.

1.4 Époques

Les différentes époques retraçant le destin de Scheidmann et les mutations de l'espace et du temps sont ici détaillées de manière à montrer la concordance entre l'individu et le temps cosmique de la chair du monde à laquelle il est destiné :

J'ai expulsé cet air qui ne me convenait pas, cherchant le vide, me débattant déjà pour accomplir quelque chose qui me mènerait à l'apaisement du vide, mais la vie s'était affalée sur moi et elle manœuvrait mes poumons pour que je me gonfle. Peurs et douleurs étaient atroces (AM, 110).

La première époque du monde et de l'être est celle de la nuit, de l'inexistence, de l'informe, de la fluidité et du multiple hétérogène. Cet espace-temps négatif est celui qui préside à la création de l'embryon par la mère exterminatrice, Laetita Scheidmann, à la gestation collective du fœtus et à la « danse de parturition [qui] avait duré toute la nuit » (AM, 108) lors de sa naissance dans le cercle hurleur : « On appelle cela l'éveil, ce passage d'un état à l'autre » (AM, 107). Lors de l'embryogénèse, Will Scheidmann passe successivement de l'unité multiple de l'espace noir à l'unité fœtale, laquelle est ensuite divisée en douze oreillers pour être remembrée et mise à couvrir jusqu'à sa naissance — son passage à l'éveil. La forme du corps est soumise à une succession d'explosions et d'implosions, de passages de

l'informe à la forme qui s'achèvent quand, à la fin de la danse macabre de la cérémonie de parturition, l'homme de chiffons s'incarne et se stabilise sous la forme fixe d'un corps inhabitable. Sa stabilisation dans une forme fixe est l'origine ou la genèse de l'espace-temps fixé par les paramètres classiques, qui ne tiennent plus ici : le monde est déréglé dans le temps post-exotique gelé. C'est un mort-vivant qui apparaît là, comme au matin d'un monde figé dans le crépuscule d'un présent infini, sous une peau scellant mal l'unité d'une première matrice anatomique. Son corps est, au sein de cet espace-temps codifié, le corps anatomisé, fixé dans une forme factice de poches et de fils. La période nommée « éveil » ou vie de l'individu Scheidmann est, dans le lot de son inexistence comme dans l'ensemble du recueil, très brève, tant d'un point de vue existentiel que narratif : elle est succinctement racontée dans le narrat central du recueil et, en cela, n'a aucune préséance sur les autres petites histoires et les individus qui peuplent *Des anges mineurs*. Elle est marquée par une morosité, une grisaille nostalgique qui donne le ton à la maladie de la solitude et de l'individualisme : « D'après mes calculs, j'ai existé dans le noir pendant vingt milliard d'années, j'ai quarante-huit ans, j'ai eu, en tout et pour tout un seul ami, ce Wulf Ogoïne » (AM, 118). Cette forme anatomique correspond donc à une perception de l'espace et du temps classique au sein desquels le destin individuel ne recoupe que très mal celui des autres survivants, puisque chacun est cerné par le solipsisme de sa forme et de son histoire individuelle, dans un monde « défraternisé » par le désastre où chacun est séquestré dans un espace sans bords qui spatialise l'éternité du présent. La forme fixe correspondant à l'absence ou au dérèglement des frontières spacio-temporelles, donne lieu à une prise de contact qui s'évanouit :

Dans la plupart des villes que j'étais amené à visiter, on pouvait rencontrer quelques hommes détruits et des femmes détruites, baignant dans une léthargie morale, mais, en général, il n'y avait personne. Les rues frappaient par leur silence, les maisons s'alignaient, inoccupées, les vagabonds restaient ensevelis dans leurs cachettes et ne répondaient plus aux appels (AM, 116).

Le centre de l'espace-temps négatif, de l'espace noir qui préside à la création de l'embryon, au milieu du recueil, cette époque crépusculaire de la temporalité classique gelée dans un présent inerte, correspond à l'individualité du corps de Scheidmann. L'ondée du temps désaxé débute donc au centre du cercle de parole des génitrices et se prolonge infiniment dans l'attente de l'exécution. Là, le monde attend, suspendu à une genèse qui ne

surgit pas : l'événement du jour est renversé, alourdi par le poids des morts qui l'empêche de s'élever. Le point tournant des mutations du corps de l'espace et du temps est, dans le crépuscule du monde, marqué par un réchauffement climatique. Le procès préparant la renaissance (narrats sept et dix-sept) est le début de la genèse perpétuelle, de l'époque solaire, extatique du monde et de l'être. Le procès d'un Scheidmann condamné à mort par les vieilles est celui de la forme anatomique qu'il incarne et de la conception classique et carcérale de l'espace-temps figé qui, bientôt, rejoint l'espace-temps négatif de « [s]on inexistence » (AM, 110) qui borde le monde. Le petit-fils condamné à mort commence à perdre ses contours en se liquéfiant et en se mêlant à l'abjection de la matière vivante, retournant dans la boue de la mémoire, dans la chair du monde où il peut se déplacer d'une sphère perceptive à une autre, raccordant ainsi chaque présent éternel au temps naturel. La scène de déliquescence du monde et de l'être rejoue sur les corps des vieilles immortelles, des animaux et du condamné qui participent activement ou passivement à la scène, le déluge cataclysmique en tant que purge collective de la mémoire historique saturée de cadavres. Cette étape (la genèse de l'espace-temps autre et de la nouvelle matrice anatomique), relevant d'enjeux existentiels collectifs, sera le sujet d'une étude plus approfondie dans une partie subséquente de ce premier chapitre.

À l'apogée de cette période solaire (le procès préparant la renaissance), l'extase est rompue par le premier coup de feu qui se prolonge dans les narrats dix-sept et dix-huit. La salve collective marque le début de la fin du monde et met fin à la première matrice anatomique. À son époque crépusculaire, le monde perd ses formes : il est en passe de retourner au néant, au chaos et à l'inexistence. L'extinction du soleil signe la disparition des couleurs, de la mémoire collective, de l'espace et du temps. L'univers et l'être retournent à leur point mort, rongés par l'espace-temps négatif qui les borde : les paysages deviennent nocturnes, les êtres éclatent et les liens qui attachent le condamné au poteau de son martyr sont frigorifiés et rompus dans la nuit chlorhydrique. Ainsi, les jours et les nuits se succèdent de plus en plus rapidement puisque la vrille du temps cosmique accélère son mouvement, déclenché lors du procès :

Les étoiles s'acidifiaient, pâlissaient, renaissaient sur le velours ténébreux du monde, recroquevillées sur des scintillements méchants. Les images diurnes et nocturnes se succédaient comme des diapositives dans un passe-vues déréglé (AM, 135).

La dernière phase des mutations du corps et du monde est donc leur acheminement vers l'espace-temps primal de l'espace noir en tant que lieu de l'inexistence, de l'éternité, de l'informe et du froid. Or, Scheidmann survit à la démolition et retourne à l'espace d'origine sous une forme modifiée en ayant pénétré la fracture temporelle entre le jour et la nuit ; il entre dans le mouvement du temps dialectisé en s'insérant dans la faille entre l'espace négatif et le lieu du massacre. Le narrat vingt-deux met en scène la bipolarisation du monde : le jour et la nuit, le féminin et le masculin, les vivants et les morts⁵. Celui qui a pénétré cette fracture temporelle appartient à tous les mondes et poursuit donc son expansion et son effusion rhizomatique du côté nocturne du monde, dans les rêves, les visions et les cauchemars de ceux et celles qu'il visite. Cette époque crépusculaire est racontée dans les narrats trente-deux (le conciliabule des aïeules), trente-trois (la constitution du cercle de parole collective), trente-huit (la remise de peine de Scheidmann et sa mort-résurrection dans le corps collectif) et quarante-deux (le narrat où les âmes de Maria Clementi et de Scheidmann sont abouchées dans un corps de rêve correspondant à la chair fantomale et buissonnante du porte-parole). Ainsi, dans un monde crépusculaire cerné par le néant de l'espace noir, Scheidmann est, en tant qu'habitant et voyageur des franges (la boue et la fracture entre la nuit et le jour), celui qui permet de faire passer et de faire survivre une multiplicité de mémoires du présent de l'exécution à travers l'espace-temps négatif.

1.5 Nuit de la création : embryogénèse

Palliant la sexualité et la reproduction du temps humain que le désastre du corps collectif a rendu impossibles, la collectivité des vieilles immortelles incarne « l'esprit de la matière » an-historique qui crée l'œuf total contractant en une seule forme les débris du corps collectif éclaté. Avant de confier « ses trouvailles » (AM, 22) aux sœurs Olmès, la mère exterminatrice Laetitia Scheidmann rassemble, dans le laboratoire expérimental de la Maison

⁵ Voir, à ce sujet, l'analyse de l'émergence du « nous » dans cette scène au chapitre II (2.8) de cette étude. La bipartition des morts et des vivants procède aussi de leur inclusion dans le temps de l'immortalité de la chair.

du Blé Moucheté, les ersatz de cellules pour former l'embryon, courtepoinTE de mémoire collective faite de « tombées de tissus et des boules de charpies » (AM, 22). Dans la nuit de la création, la confection de l'embryon est un geste d'agrégation et de transformation des débris selon des passages de l'informe à la forme, où le déchet est la matière première. L'œuvre ainsi réalisée, un recyclage post-moderne, agglutine des déchets de mémoire échoués dans la nuit des temps : cette accumulation de fragments est un bilan des « débris de gueusaille humaine » (AM, 110). Reconfiguré autrement, le tas de matière hétérogène « des trouvailles » (AM, 22) est cousu au point de croix pour acquérir le statut d'un objet précieux. L'agrégation par la mère exterminatrice est le geste qui donne forme et qui scelle la multiplicité de la matière dans une forme dense. La fabrication de l'origine à partir d'une matière-déchet en tant que matière première, s'accorde à l'idée d'une conception naturelle du temps cyclique et à ses mouvements de transformation (ou recyclage de la matière). Ainsi l'embryogénèse reproduit les mouvements de la cosmogénèse et raccorde déjà l'être à un mouvement qui le précède. D'autre part, la facticité du corps de l'homme de chiffon et les débris qui le constituent déréalise, morcelle et vide l'identité individuelle tout en ouvrant l'horizon d'un devenir collectif : les cordes et les « poches à produits organiques », les formes « carnées et incarnées et [les] viscères » (AM, 108) sont les outils (ou les contenants) qui serviront à transformer les contenus identitaires en fluide collectif lors de la scène du déluge – voir la transsubstantiation au narrat dix-sept.

1.6 Genèse : grêle du désastre

« Je suis né contre mon gré, vous m'avez confisqué mon inexistence, voilà ce que je vous reproche » (AM, 110). La plainte qui accompagne le récit de la mise au monde de Will Sheidmann donne un ton morose à l'existence de l'être sous sa forme individuelle. L'apparition de l'individu et la levée du jour sont préparées par une cérémonie funèbre où le corps collectif des génitrices, vêtu de manteaux de deuil, fait s'incarner « l'esprit de la matière » an-historique dans un pantin peuplé de cadavres : Scheidmann, (l'homme de chiffons) est infiltré par la horde humaine des sacrifiés de l'histoire. La levée de l'esprit et celle du jour à la fin de la danse de parturition racontent donc la genèse d'un monde raté. C'est l'entrée de l'infini propre à son inexistence noire dans la matière d'un cauchemar, dans

la forme finie du corps, de l'espace et du temps classiques figés dans l'inertie de la post-histoire :

Un formidable vacarme s'infiltrait en moi par tous les labyrinthes osseux qu'on m'avait implantés dans le crâne. [...] Je recevais cela, ces phrases, ces gutturales qui détaillaient un désastre universel, et, seconde après seconde, j'améliorais ma compréhension de la situation (AM, 112, 113).

Le cercle de parole des grands-mères incarne donc « l'esprit de la matière » de la chair du monde ; les déesses cosmiques, exterminatrices, donnent la conscience, la lucidité, la clairvoyance par imprégnation de leur structure dans la matière du crâne en détruisant l'unité de « la pâte cireuse de [s]on intelligence » (AM, 112). Les couches du crâne – une succession d'enveloppements de la conscience, de l'inconscient et de l'écorce extérieure – correspondent aux trois cercles de parole des grands-mères qui couvent le fœtus. Les trois cercles concentriques donnent au crâne ses trois strates : les « phrases magiques » de l'inconscient, du rêve, des contes murmurés par Nayadja Aghatourane « quand j'étais caché, imparfaitement conçu, sous le lit » (AM, 96) sont les formes cryptées dans la matière de l'intelligence et « activées » à la naissance par les « instructions » : des « classiques du marxisme » (AM, 96) infiltrés dans la couche de la conscience. L'intelligence de Scheidmann est donc formée par l'idéologie qui interprète (ou qui active) les formes cryptées. Respiré, halé « hors de l'apnée » (AM, 109), le crâne-éponge est tiré hors des fonds limoneux de l'espace-temps négatif de l'inexistence. L'être naît tel un mort lors d'une cérémonie funèbre, puisque l'éveil est la remontée à la surface du monde comme à celle de la conscience – la sienne et celle du monde de l'échec des utopies égalitaristes idéologisées du communisme et du capitalisme. La création par imprégnation de structures de « l'esprit de la matière » dans la tête du petit-fils pose donc l'équation entre l'esprit de la matière universelle porté par le souffle des immortelles, la structure de leur masse corporelle et le crâne de Scheidmann : il est lui-même l'esprit des vivants et des morts. L'être fabriqué est donc une chair du monde contenant la multiplicité et l'hétérogénéité invisibles de l'unité du monde qui le contient et qui lui donne naissance.

Le « cercle hurleur » qui imprègne ses contenus et sa structure donne à l'esprit ses paysages de mémoire par une alliance du geste et de la parole jouant le désastre historique

sur le mode d'un cataclysme naturel génésique. Les contenus d'une identité collective donnée à Will Scheidmann en guise de mémoire sont des substances hétérogènes transportées par la matérialité poisseuse des haleines. Le cercle de parole attribue à Scheidmann une identité collective en injectant la boue an-historique : la grêle du désastre « d'après et d'avant la révolution mondiale » (AM, 112, 113) perce le crâne comme le chant des mitraillettes de la salve collective lors de l'exécution du petit-fils. Les gutturales, les notes graves et non-mélodieuses du fond sonore des voix des vieilles rythment le passage d'un torrent de mémoire coagulé, saturé de morts : ce sont les « informations » qui descendent par « paquets » et par « morceaux » (AM, 113) dans le crâne. Les voix, comme les bras, structurent le crâne-éponge en y implantant les labyrinthes osseux comme autant de lits où s'écoule par saccades le fluide identitaire coagulé, correspondant à la forme labyrinthique du livre. Le cercle de parole donne une forme et une substance identitaires abjectes à l'intelligence informe en « pétrissant ce qui était encore indéfini » (AM, 109). Saturé de morts, Scheidmann naît blessé, en excès sur sa forme et fin prêt à faire éclater le nuage de l'histoire qui gonfle de ses gaz radioactifs les poumons de son corps à bout de souffle.

1.7 En excès

L'imprégnation de substances identitaires morbides dans une forme donne naissance à un avorton qui passera sa vie à habiter son crâne, « hors de sa peau » : « Ma peau était distincte de moi et me contenait grotesquement mal, j'étais persuadé que mon derme flottait en bannières mal cousues autour de moi, en lanières pendantes, en franges horribles et douloureuses » (AM, 111). Dans le narrat central du recueil, la vie de l'individu dit l'expérience collective d'une chair massacrée et l'errance mentale à travers les paysages mémoriels de l'échec des utopies communiste et capitaliste du siècle dernier. C'est que Scheidmann contient avec peine la douleur d'une chair en excès : il déborde littéralement de sa forme solidifiée par le discours qui s'est abattu sur lui. Ainsi, à sa naissance, l'individu est-il déjà constellé de plaies : les traces d'un « feu acide » (AM, 108) gercent sa peau en trahissant les blessures infligées par l'aiguille des sœurs Olmès. Le fil réunissant entre elles les diverses parties du corps a la même fonction que le « cercle hurleur » (AM, 106) : il cerne, agrège et donne la forme à l'être. Le point de croix brodé sur la peau est le tracé du destin aiguillé d'avance : le fil marque le corps du motif du temps elliptique auquel la chair

est vouée. Ainsi, le destin s'accomplit-il partiellement quand, sur le poteau d'exécution, se dénouent les liens nouant l'être à son « poteau », cette armature idéologique figeant l'être et son identité par son adhésion dogmatique à l'idée. C'est donc en étant forcé d'adhérer à sa maladie de peau et aux blessures qui la constellent que l'homme de chiffon s'incarne dans une chair survivante. Il plonge dans le feu des blessures – les broderies du temps implié rejoignant ainsi le derme du vivant, son épiceutre épidermique en tant que lieu de la chair du monde dont la souffrance est, sinon évacuée, au moins portée à hauteur de parole dans les quarante-neuf narrats récités en guise de « remise de peine » (AM, 151) après l'exécution, « qui n'avait rien d'un simulacre, mais que cependant, comme on l'a vu, les vieilles n'ont pas réussi à mener à terme » (AM, 107). Ce « terme » est le report du temps dans son expérience extatique au sein de la nouvelle matrice anatomique.

1.8 Premier Jour : Seconde cosmogénèse

Le monstre post-apocalyptique ou la forme bolchévico-chamanique de l'antéchrist, renaît en tant que chair pulvérisée et survivante lors d'une cérémonie de parturition qui rejoue, en les inversant, les processus d'infiltration des substances identitaires et les conditions temporelles qui y présidaient lors de sa naissance. Sur les hauts plateaux, la seconde cosmogénèse est donc la purge qui permet à Scheidmann d'expulser les « informations », les « paquets » (AM, 113) de cadavres injectés dans son crâne lors de sa première apparition. Rejouée le jour, sur les hauts-plateaux, « là où l'exil avait encore un sens » (AM, 23) et non la nuit, dans la maison du Blé Moucheté, cette purge cérémoniale déclenche le temps cosmique — extatique — dans lequel elle s'insère. À la nuit apocalyptique de la naissance dans un monde crépusculaire succède le jour de la renaissance au temps extatique qui recommence sans cesse. Le cataclysme naturel inverse les processus et transforme donc la genèse cauchemardesque en une extase collective. La matrice cosmique de la steppe intègre Scheidmann à ses mouvements par l'alliance du vent, des nuages, du soleil et de la lune dont la gestuelle reproduit et amplifie un mouvement de circulation qui dépasse et raccorde l'individu à la multiplicité des temps de mémoires qui le traversent. La sauvagerie d'un cataclysme naturel génésique est d'ailleurs à peine voilée par l'aspect féérique du récit: les narrats relatant le procès et l'exécution se lisent comme des contes que

Scheidmann raconte au public des animaux et des grands-mères survivants à la scène du désastre par et dans le corps qui s'arrime à l'éternité d'une chair à jamais survivante.

Le déclenchement du temps cosmique se produit lors de la purge de l'individu. La préparation du condamné à son exécution-renaissance est un pompage, une explosion cathartique qui le prépare à voyager dans l'espace-temps intermédiaire de la boue entre les différents mondes. La liquéfaction de Scheidmann (le « sacrifice ») est un jaillissement extatique qui le déporte dans la matière temporelle de la terre matricielle : une frange entre la nuit et le jour, entre la forme et l'informe où il est réinséré en explosant. Le vent et les liquides préparent ce passage à l'informe en infiltrant les orifices du corps poreux :

[...] et je vous rappelle aussi que le bétail était comme balayé par un vent de mort et de peste, et que vous-mêmes...Une bourrasque emportait ses mots. Depuis les pacages, le vent traînait des blatètements de chamelles et des bouffées de suint (AM, 26).

La cérémonie de parturition de la seconde matrice anatomique du vivant remplace donc le cercle des voix des immortelles (la genèse) ou le fil des sœurs Olmès (l'embryogénèse) par celui des ruminants. Scheidmann est cerné par le souffle animal, par la corde qui empeste : le petit-fils, ligaturé à l'abjection, est mis en demeure dans la chair animale. Les ruminations de la chair animale infiltrent Scheidmann en purgeant la parole du discours idéologique ou christique du condamné. Le vent recharge son souffle d'une force qui prend forme dans l'oralité d'une parole dont les « blatètements », « mugissements », « piailllements » et « rugissements » (AM, 107, 108) racontent le devenir animal du post-humain. Par la suite, la scène du transvasement des liquides entre les corps-contenants est le point tournant de la préparation du corps à son retour à l'unité multiple, parce qu'elle permet à l'individu de décharger ses contenus morbides et de réintégrer la matrice de l'origine et ses mouvements fluides :

Laetitia Scheidmann fit couler dans la bouche de Will Scheidmann, son petit-fils, un double gobelet de lait de chamelle fermenté, afin qu'avec vaillance il supporte d'être fusillé, puis, elle s'écarta et alla rejoindre son poste de tir. D'autres grands-mères, parmi lesquelles Yalane Heifetz, s'approchèrent du condamné à mort et lui donnèrent à boire. Will Scheidmann ne rechignait pas, il

acceptait leurs offrandes tremblotantes : de l'alcool de brebis, de l'alcool de jument présenté par Yalane Heifetz, à nouveau une gnole obtenue en trois distillations à partir du lait de chamelle. Les liquides débordaient des récipients ou ruisselaient au coin de ses lèvres et lui arrosaient la poitrine, les hanches et même les jambes. (AM, 68)

Les alcools offerts à Scheidmann par les géolières l'aident à supporter l'exécution : comme dans la première cosmogénèse, le liquide a ici une fonction de support identitaire. Le mélange des alcools contient l'âme du mort, la sienne et celle des paquets de cadavres qui l'habitent depuis sa naissance. Le passage du liquide entre les corps-contenants des animaux, des vieilles et du futur cadavre (le petit-fils) l'a transformé en le chargeant d'une substance identitaire jusqu'à saturation. La boue cahoteuse infiltrée en lui à la naissance est alors expulsée en « lait caillé » par le passage de l'alcool pourri. Ici, le corps (le système digestif) sert de pompe pour la purge, une cérémonie d'enterrement qui permet de transformer et de faire passer dans la terre les « caillots », les « paquets », les « informations » (AM, 113) de son identité morbide. Expulsant les caillots sous forme « d'angoisses excrémentielles » (AM 69), Scheidmann est alors vidé de lui-même tout en étant collectivement intégré au mouvement de circulation générale du vivant ; dans la matière génésique hors de laquelle il est tiré. C'est donc vêtu de « fange » an-historique qu'il devient chair du monde. L'habit excrémental qui enveloppe un corps vidé de lui-même est le véhicule qui lui permet de circuler dans la matérialité du corps génésique et d'embrasser les différentes sphères perceptives puisqu'elles sont toutes issues de la « fange » originelle : les vieilles, ces « esprits de la matière », se tiennent, tout au long du procès et de l'exécution, au ras de la terre, sur les excréments des ruminants.

Cette scène de transformation des liquides par leur passage dans les corps est la purge qui permet la nouvelle genèse. Dans un débordement réciproque du corps et du monde où tout se mêle, le déluge d'une seconde origine est un printemps cataclysmique, une « coulure de délivre » (AM, 214) qui dégèle, fluidifie les caillots « [d']angoisses excrémentielles » (AM, 69). L'être est projeté à l'extérieur de sa forme dans l'antériorité temporelle de la matière informe de la terre qui avale, absorbe la douleur. Explosé, emporté dans un mouvement extatique, Scheidmann sombre dans l'informe et oublie « d'être moi », oublie ses maladies de peau d'homme. L'angoisse de l'être liée à la saturation de contenus morbides

dans l'unité d'une forme corporelle qui déborde d'elle-même est absorbée ou avalée par les mouvements circulatoires de la matière abjecte : la Terre-Mère reçoit la douleur de toutes les mémoires non advenues, les cris ravalés des sous-hommes, en leur donnant un lieu d'existence. La fosse commune de la terre génésique est le lieu de la survie collective :

Il humait les odeurs de lait caillé qui s'étaient superposées à celles de son corps et à celles de ses vêtements, toutes en angoisses excrémentielles et en sueurs, et il clignait des yeux comme un nouveau-né, ou plutôt comme si rien n'avait d'importance (AM, 69).

L'alcool, ce fleuve Léthé qui transporte les morts, est aussi un « fleuve d'oubli » qui apaise les tensions historiques : Scheidmann, adhérant au corps excrémentiel, s'élève dans l'ivresse par ce geste extatique d'un moment qui ne connaît pas la mort, en perdant conscience. L'affaissement littéral de sa tête est la chute de la conscience humaine dans la chair : le crâne-éponge, vidé de ses contenus factices, devient un crâne-mollusque, un gastéropode qui s'imbibe de cette matière génésique — génitale — qui l'imbibe et qui l'avale. Ainsi, le printemps cataclysmique de la seconde genèse épuise la consistance et la fixité des formes au profit des mouvements fluides d'une substance identitaire qui traverse, détruit et réintègre le corps dans celui de ses génitrices. Livré aux éléments qui achèvent la destruction d'un individu exilé de sa peau, Scheidmann est forcé d'abandonner l'ancienne forme anatomique dont l'éclatement signe l'effritement de la conception classique et humaine du temps. Succombant à son poids de cadavre, l'homme des fanges accède au pouls cosmique du temps spatialisé sur la terre de l'exil et dès lors, les « paysages de l'abjection » prennent l'aspect de l'ouvert :

La voûte céleste était claire, avec une poignée de nuages et deux ou trois ultimes étoiles. La steppe s'étendait à l'infini, un peu terne encore, monotone de bout en bout, mais transmettant à chacun un formidable goût épique de vivre et de continuer perpétuellement à vivre (AM, 69).

Dans l'attente de la mort, lors de l'exécution qui n'a pas de « terme », le temps paralysé se déplie. Le temps chronologique des horaires planifiés et des urgences chronométrées, ce temps que Scheidmann n'a jamais perdu pendant sa vie individuelle, perd toute réalité. À la succession absurde des levers et couchers de lune et au défilement linéaire des paysages lors

de l'exil du petit-fils vers la capitale⁶, une vision extatique du monde oppose le moment éternel du « goût épique de vivre » (AM, 69). Ici, le temps paralysé de la mort s'entrelace à celui de l'immortalité, temps naturel, cosmique. L'éternité négative du temps gelé revêt une allure positive parce qu'elle embrasse le temps naturel liant les vivants et les morts et annulant le poids de la mort individuelle. L'intégration de la boue est donc ce qui permet de se lier au temps cosmique de la chair du monde comme à la mémoire a-temporelle archaïque, an-historique et pré-personnelle topographiée par la Terre-Mère. La chair et l'attachement à l'abject sont le véhicule d'une extase profonde parce qu'elles sont la matière même d'une temporalité que la conscience raisonnante de l'homme a tôt fait d'oublier : Scheidmann est, à « la minute originelle » (AM, 111) de son « passage d'un état à l'autre » (AM, 107), projeté dans l'agitation et dans le temps chronométré. La « fange » qui enveloppe le corps est donc la connexion intime de l'être au temps de l'exil collectif symbolisé par la steppe. Ce temps naturel, temps de la survie et qui recommence sans cesse s'accorde bien avec l'idée du temps messianique développée par le philosophe Giorgio Agamben :

Le messianisme d'Agamben, qui s'inspire d'ailleurs de celui de Benjamin, est aux antipodes d'une conception linéaire du temps [... il] peut, à l'instar d'un muscle, soudainement se détendre et libérer tout un passé, un passé immémorial qui, dans la mesure où l'on se retrouverait en lui, par-delà notre vécu, véhiculerait une figure de l'avenir, figure messianique s'il en est. Il s'agirait d'une terre promise ou d'un paradis perdu [...] tels qu'il ne se distingueraient pas du sol où nous posons les pieds⁷.

Il y a donc une transformation radicale du monde lors de l'exécution puisque le « ici et maintenant » de la mort devient l'espace-temps phénoménal, messianique de la parole post-exotique. Ainsi, la survie des sous-hommes est contemporaine de leur surgissement dans le souffle du corps glorieux de Will Scheidmann.

⁶ Voir la description du parcours de Scheidmann dans les paysages correspondant à l'espace-temps classique. AM p.115.

⁷ Pascal Gilbourg, « Profane ou religieux, approche de la philosophie de Giorgio Agamben », *Chaoid.com*, 2005, en ligne, <<http://chaoid.com/numero/09/profane.pdf>>, consulté le 31 juillet 2008.

1.9 Première nuit dans la terre : Fractures mineures

La scène de l'exécution est la genèse de l'autre vivant, de l'autre temporalité, l'époque toujours neuve du temps de la parole post-exotique : « Trois semaines. Vingt et un jours. Et c'étaient aussi vingt et une histoires que Will Scheidmann avait imaginées et ruminées face à la mort [...] » (AM, 93). L'horreur de la mort est l'occasion d'une transfiguration du monde : la communauté des morts qui mettent en scène leurs visions déréalisent la finitude. Ainsi, la transformation de la scène d'exécution en une genèse de l'autre vivant reporte sur le paysage les détonations cataclysmiques en les transformant en chant, en lumière : c'est le sifflement d'un oiseau au narrat dix-sept, et c'est l'éclair de chaleur qui zèbre le ciel avant l'assèchement et le retour final à la poussière dans le narrat vingt-deux. Scheidmann pénètre alors dans une multitude de fractures temporelles ouvertes par la catharsis d'une fusillade collective dont les détonations sont d'ailleurs identifiées aux voix : « l'ordre de déclencher le feu pouvait une nouvelle fois sortir de la bouche de Laetitia Scheidmann ou de Yalane Heifetz ou d'une autre (AM, 93, 94). Puisque les balles destinées au condamné s'incrustent près de sa tête, dans le poteau d'exécution, c'est ce symbole de l'idéologie et de l'individualisme qui est mitraillé. La fusillade déchire aussi l'uniformité du temps chronologique. Pénétrant les fractures temporelles, le condamné à mort se divise en se multipliant, multipliant ainsi les temps présents par l'intégration de différentes sphères perceptives. Cette division qui multiplie les points de vue sur la scène du massacre ouvre le corps à la dimensionnalité visionnaire d'une chair rhizomatique suprasensible, éclatée en plusieurs sens. Les incisions infléchissent le temps gelé de l'exécution tout en signant l'alliance du haut et du bas, du jour et de la nuit, du féminin et du masculin, du visible et de l'audible, de l'Ange mineur et du petit-fils. La pénétration des fractures temporelles permet de fixer les contenus de la mémoire qui se dilapide en les répartissant dans plusieurs cercles de sensation et de perception, humains aussi bien qu'animaux et angéliques. Ainsi, l'Ange mineur, l'échassier Ioulghaï Thotaï est celui qui voit et qui entend. Sa vrille scelle l'alliance du visible et de l'invisible, de la création et de la destruction, de la réalité et de la fiction. Son vol, qui feint l'immobilité, mime le mouvement du temps messianique qu'il active au-dessus des têtes qui éclatent. En effet, sa vrille dans l'espace entre le ciel et la terre fait se rejoindre les pouvoirs créateurs des sœurs Olmès associées à la lune et l'action incarnée par Lily Young. Celui qui conjugue, dans l'espace-temps du massacre, le geste et l'esprit créateur

reproduit les conditions de la genèse ; il mime le geste de la parole collective qui accouche l'être et le monde. En effet, le corps-crâne de Scheidmann est extirpé du néant et formaté par une communion du geste et du souffle. Recréant les circonstances de la création, L'Ange mineur, double de Scheidmann, permet donc de réunir les conditions qui président à l'invention des fictions palliant l'éclatement des contenus de mémoires, fictions s'insérant dans le temps de l'immortalité : « et je pétrissais cette prose dans le même esprit que les précédentes, pour moi-même autant que pour vous, vous mettant en scène pour que votre mémoire soit préservée malgré l'usure des siècles et pour que votre règne arrive [...] » (AM, 94).

1.10 Fracture majeure

[...] fabriquez pour moi pire que la souffrance dans le remords éternel ou dans l'errance, enfermez-moi dans l'enfer et ne m'en laissez sortir sous aucun prétexte, et arrangez vous pour que nul, jusqu'au refroidissement terminal des étoiles, ne songe à me plaindre (AM, 72).

Suivant la période extatique du déluge printanier, l'apogée de la période solaire s'achève par l'immolation de Scheidmann et du monde. Mais avant que le monde de la boue ne devienne poussière, le condamné s'échappe dans « le noir intime » (AM, 92), à l'envers des couleurs, dans un espace de privations sensorielles. Sous ses paupières, il s'immerge dans la brûlure de l'être comme dans le feu des profondeurs dont il souffre depuis son arrivée au monde dans l'épaisseur d'une chair inhabitable : « Les broderies au point de cordonnet avaient semé sur toute la surface de mon corps des traces d'un feu acide qui ne se résorbaient pas et, au contraire, commençaient à gagner les profondeurs. » (AM, 108) Là, Will Scheidmann atteint le feu : c'est le pouls minimal de l'univers carcéral au sein duquel il peut se déplacer par « flambulance », telle qu'elle est définie dans *Le post-exotime en dix leçons, leçon onze*. C'est « le déplacement par le feu, la pétrification de la durée, la migration d'un corps à l'autre » (PE, 23) permettant aux migrants immobiles de poursuivre leurs déplacements dans les franges du monde, à travers l'espace noir : dans les visions, les rêves et les cauchemars des morts et des mortes. Car le feu donne la possibilité de circuler sans quitter le centre : bien qu'il soit délié de ses attaches, Scheidmann reste soudé au centre du cercle de parole comme à la brûlure intérieure qui le relie à l'intimité universelle de ceux et

de celles qui partagent cette « vérité intérieure⁸ » immuable, comme le dirait Dondog ou tout autre narrateur post-exotique : « Et c'est sur cette lumière-là, non navigable, fictive, que tu façonneras le passage, dans cette lumière volée, dans la misère orgueilleuse de cette lumière volée. » (AP, 91). Le feu du centre est celui de la parole, c'est une « bouée de sauvetage⁹ » qui permet au créateur de poétiser le désastre, d'en multiplier les échos tout en infinitisant le sens de la scène de l'exécution. Ainsi, le feu de la parole fraye le passage, le seuil entre les vivants et les morts.

À la phase de débordement extatique du déluge, de l'extase et de l'ouverture de l'être succède une période d'assèchement et de réfrigération où le monde est en voie de retourner à l'état de poussières : c'est l'hiver du monde et celui de l'être. Le chlore répandu dans la nuit scinde l'univers en deux : nuit et jour, féminin et masculin. Dans la fracture du temps, Scheidmann voit se « décroqueviller » son double inversé : Nayadadja Aghatourane. C'est la levée du féminin, puissance créatrice dont le nom rappelle celui de la muse des surréalistes : Nadja. Elle se « décroqueville » donc sous la lune comme si le corps de rêve de Scheidmann se levait de la nuit de l'être. Suivant l'idée selon laquelle les strates du crâne sont calquées sur la structure des cercles concentriques de la couveuse collective des grands-mères, ce dépli de la puissance créatrice est celui d'une strate de conscience, qui s'élève en se superposant à la surface de la terre comme à celle de la peau du monde, où se fixent en gelant les contenus captés pendant le déluge des contenus identitaires des vieilles, des ruminants et du petit-fils. Ce corps-marionnette, double inversé de Scheidmann et Ange mineur, incarne la puissance créatrice associée à la lune et à son pouvoir d'attraction. Si, lors de la mitraille, les fractures temporelles font émerger des champs perceptifs mineurs, la fracture au narrat vingt-deux est majeure. En effet, la division entre la nuit et le jour est la dernière fracture avant la fin du monde. Cet Ange majeur permet donc de transformer en narrats les contenus de mémoire captés pendant la période extatique en plus de permettre à Scheidmann de poursuivre sa croissance rhizomatique puisque le pouvoir d'attraction lunaire de Nayadadja est ce qui

⁸ Voir la scène des aveux qui raconte la rupture fondatrice entre la vérité intérieure et la parole chez Dondog dans Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002, p. 50-53.

⁹ *Ibid.*, p.51.

fait croître les lanières qui captent, fixent et transforment les contenus de mémoire en images sur la peau de « l'accordéon à narrats » (AM, 148).

1.11 Enveloppes, voûtes

Des anges mineurs est, comme tout l'univers post-exotique, un monde d'enveloppements et d'effeuillements : « Les maladies nerveuses provoquaient une multiplication des lambeaux de peau parasite. Partout grossissaient sur moi de vastes écailles ligneuses et des excroissances » (AM, 94). Dans un monde entropique, les coquilles, les vêtements, les toiles sont les tentures des êtres-surfaces. Les enveloppes sont des lieux sensibles où se déposent les contenus d'une identité étrangère qui fait coïncider la forme et le contenu, l'intérieur et l'extérieur, l'essence et l'existence. C'est, suivant la pensée merleau-pontyenne de la chair, le lieu de l'être en tant qu'entrelacs du sentant et du senti. Scheidmann est cerné du début à la fin par des cercles, des enveloppes qui servent de limites entre l'être et le néant. Lors de l'embryogenèse, c'est la couture au point de croix qui maintient ensemble les débris de matières, puis une ou douze taies d'oreiller qui parent à la néantisation des formes. Pendant la gestation, le fœtus est surmonté d'une matrice-termitière, elle-même contenue dans un laboratoire expérimental. Lors de la genèse, c'est une « voûte compacte » (AM, 112) composée d'haleines, de poussières et de manteaux effrangés qui extirpent l'être du néant en le surmontant. Durant le procès, le corps est encore enveloppé mais, cette fois, c'est la voûte du ciel qui l'enveloppe : « de longues lanières et, derrière, la couche de vapeur était plus unie et gris plomb » (AM, 24). Puis Scheidmann s'enveloppe de fanges, de lanières de peau cuirassée et même d'une yourte lors de la remise de peine. Si les enveloppes cernent, en se solidifiant, une forme identitaire, la mue du porte-parole s'oppose à la calcification des formes : l'effeuillement de l'être-peau repousse les limites de l'être pour atteindre la dernière enveloppe, soit la matrice cosmique de la voûte céleste alors confondue avec son identité collective et cosmique.

Au fil des exfoliations d'une peau rhizome, Will Scheidmann pousse à la manière d'une plante : une graine qui devient un buisson de chair du monde. La graine du buisson, un point néantisant logé au creux de l'être, est le cœur atomique du monstre post-nucléaire situé au centre de la série des trois strates du crâne et il croît en se superposant à la surface du

corps de façon à ce que « la strate première » (AM, 178) de sa mémoire recouvre la surface du corps-buisson de chair. Le lieu primal est celui de la pure sensibilité capable de capter les formes d'énergie résiduelles dans le crépuscule du monde. Il est ce halo de lumière impossible qui résiste à l'extinction des derniers feux. Le devenir d'un Will Scheidmann qui superpose, développe et étend à la surface du monde ce point suprasensible de la genèse de l'être et du visible est l'accomplissement d'une conscience qui se confond avec la chair. Comme sa grand-mère tortue Magda, l'identité de Scheidmann est fondue à sa nouvelle coquille faite de lanières. Mais la nouvelle matrice anatomique est une coquille qui s'effrange : la dernière enveloppe avant le néant est un filigrane, sans doute l'une des toiles d'araignées qui, dans l'univers post-exotique¹⁰, se superposent les unes aux autres, vibrent en captant les débris. Or, le mouvement d'expansion perpétuel qui fait croître les pouvoirs perceptifs du porte-parole est aussi le gage d'une contraction, d'un repli : il retourne à l'unité d'origine du multiple, dans les enveloppes matricielles des grands-mères qui le dilacèrent pour l'ingérer. Ayant perdu toute substance animale, « l'étranger » Scheidmann retourne dans la poche ventrale d'une mère exterminatrice en tant que double inversé de sa forme fœtale : « Rim Scheidmann [...] qui rétablirait l'ordre, les camps et la fraternité sur terre » (AM, 203). L'éclatement d'un Will Scheidmann dont on a vite fait de perdre la trace, présage d'un devenir vivipare où les œufs sont ceux d'une araignée qui tisse sa toile post-exotique comme une mère exterminatrice (Laetitia Scheidmann) rassemble et transforme les corps-déchets en un lieu habitable : une chair collective et fraternelle.

1.12 L'être-franges

L'adhésion du condamné à ses « maladies de peau » (AM, 69) est le point tournant de sa mutation. Celui-ci croît en une sorte de golem post-apocalyptique dont les métamorphoses défigurent les traits humains au profit d'une chair et d'une conscience collective élargies. Il colle à sa maladie de peau comme au mouvement entropique d'une « maladie nerveuse » (AM, 94). L'auto-affection de la chair est donc le pouvoir passif de la nouvelle matrice anatomique réduite à cette sensibilité de la matière. Chez le philosophe Michel Henry, l'auto-affection est le nœud d'une réflexion ontologique de la vie immanente. Sa pensée remonte

¹⁰ Dans *Le nom des singes*, et *Songes de Mevlido*, les toiles d'araignées rappellent le devenir-frange de la nouvelle matrice anatomique du vivant.

aux sources de la « Vie absolue » et elle évolue autour de la sensibilité de la chair. Chez lui, toute expérience du monde a lieu par l'incarnation et grâce à l'auto-affection de la chair :

Pas de Vie sans une chair, mais pas de chair sans Vie. Seulement, cette connexion originaire et cette réciprocité, cette intériorité réciproque de la Chair et de la Vie [...] s'est établie dans la Vie absolue comme le mode phénoménologique selon lequel cette Vie vient éternellement en soi dans l'archi-pathos de son Archi-Chair¹¹.

Ainsi, la capacité à souffrir, à jouir charnellement donne à l'être un pouvoir passif, celui de la « Vie absolue » du Soi qui excède, dépasse et précède l'individu. Les manifestations pulsionnelles et affectives de la chair qui s'éprouve elle-même dévoilent le lien d'immanence entre la vie singulière et la chair du monde de la « Vie absolue ». Dans *Des anges mineurs*, l'auto-affection est mise en image avec un Scheidmann qui, adhérant à la passion de sa chair-pathos, se rend capable d'arracher au néant les images, les affects comme autant de morceaux du crâne éclaté (ou de « l'esprit de la matière ») du corps collectif des aïeules. Mais le pouvoir sensible donné par l'adhésion à la maladie de peau est d'abord le pouvoir de transformation de l'imagination :

Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires ; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies, l'expérience des hiers qui chantent (AM, 154).

La peau spatialise donc l'imagination, l'esprit, la matière et les histoires collectives, substituant au principe de factualité historique le geste créateur et guérisseur d'une chair sensible. L'adhésion à la maladie est l'adhésion à la sensibilité qui prend littéralement le dessus sur un Scheidmann devenu l'hôte du monde : des sauterelles comme des « populations martyrs anonymes et des martyrs inconnus » (AM, 71). Sa capacité d'agréger, de donner naissance au peuple des sous-hommes lui vient donc de sa peau : Scheidmann est une pure sensibilité réduite à un percept ; surface de contact entre le dedans et le dehors qui capte ce qui le prend. Le mutant malade de sa sensibilité devient tout entier cette surface qui donne

¹¹ Michel Henry, *Incarnation*, Paris, Seuil, 2000, p. 174.

forme et qui fait circuler l'informe, repoussant la mort et la néantisation des mémoires. Pendant qu'il récite les narrats, ses lanières imitent la main chamane qui « pince féroce-ment [l]a mort » (AM, 109) et, aussi, les mouvements des pans de vêtements des vieilles qui tourbillonnent au-dessus de lui lorsqu'on l'extirpe du néant. La gestuelle de la nouvelle matrice anatomique est, comme celle de l'Ange mineur échassier, comme celle des vieilles qui l'accouchent, comme le tracé du fil qui aiguille son destin et qui relie les parties du corps de la première matrice anatomique au point de croix, la manière d'activer le temps cosmique en reproduisant son motif elliptique dans l'espace.

Le mouvement d'expansion de la maladie du vivant passe en lui en le faisant croître et « s'exfolier » en lanières, en nerfs qui captent, transforment et dispersent les dernières formes d'existence qui passent dans une forme fantomale de l'être ; un spectre qui réfracte l'être total, à la fois vide et plein :

Scheidmann s'apparentait à une meule d'algues sur quoi on eu fait sécher une tête. Il continuait à marmonner des narrats étranges, prouvant ainsi qu'il se maintenait dans un état intermédiaire entre la vie et la mort, toutefois c'était sans véritable substance animale ni véritables besoins physiologiques. Ce Scheidmann n'est plus fusillable, disait-on souvent chez les aïeules. Il s'est transformé en une espèce d'accordéon à narrats, à quoi bon vouloir le fusiller encore avec du plomb (AM, 27) ?

« Ce Scheidmann », « une espèce » (AM, 148) sans substance propre et dépourvue d'identité, est une conjonction des opposés faisant coïncider le plein et le vide, la nuit et le jour dans une matrice participant de la chair du monde tout en étant progressivement détachée de sa forme. L'être intermédiaire, l'être-peau, le voyageur des franges est l'envers ou le revers de l'être : entrelacs du visible et de l'invisible, de l'être et du monde, du vide et du plein. S'il est l'être enfin dégagé du dualisme corps/esprit, c'est au bord de soi, au bord d'un soi-peau, là où tout menace de déchirer Scheidmann que se constitue la nouvelle matrice anatomique en tant que lieu habitable pour la collectivité.

1.13 Pulvérisation et broderies cosmiques

La lune était brouillée par le rêve et par une pluie d'étoiles filantes. Les pierres incandescentes trouaient mille fois la nuit et perçaient la terre avec un son aigu, un piaillage cosmique minuscule. À chaque fois que l'une d'entre elles m'atteignait, je me réveillais, J'écoutais l'étoile ricocher près de mes pieds, crisser encore une seconde puis se taire (AM, 200, 201).

Il y a, d'une part, la progression du néant dans lequel le monde s'abîme et, d'autre part, des petits nœuds de mémoire qui se superposent à l'effritement de toutes les formes : les peaux cuirassées du corps géniteur des vieilles comme de leurs souvenirs. Ainsi, les formes par lesquelles transite l'identité collective des grands-mères tombent en ruine : la yourte où habite Scheidmann lors de sa remise de peine, tout comme la broderie sur les peaux, « maquillées au point de chaînette » (AM, 25), ou les lanières effrangées des manteaux de deuil sont les traits d'une filiation intergénérationnelle qu'il faut rompre pour « établir ». Les bronches des immortelles s'effilochent alors que leur mémoire tombe en ruine. La peau cuirassée s'en va en craquant comme poussière, mais l'être-peau qui devient lanières, fils et nervures cosmiques substitue à l'effacement des formes concrètes de mémoire et des liens de fer de la filiation ces petits nœuds, petits points de mémoire de narrats qui résistent : des ponts brodés qui clignotent encore dans le noir. L'effilement des liens de fer du corps collectif (des liens majeurs) se lit dans l'obsession volodinienne pour les détails : les « broderies », les « points de croix », les « ficelles » sur les vêtements qui s'effrangent sont des petits ponts, des petits traits de filiation entre les corps qui apparaissent dans les visions de Scheidmann comme des étoiles sur la dernière toile résistant à la pulvérisation du monde.

1. 14 Conclusion

Retraçant les diverses phases de la mutation du corps de Will Scheidmann, le premier chapitre du mémoire a montré que la succession d'éclatements et d'effrangements assure le passage d'un état individuel à un état collectif et que cette mutation est une prise de contact avec la chair du monde comme avec le corps sensible de la matière universelle. Forcé de coller à sa maladie de peau, Scheidmann découvre la puissance passive de sa chair incarnée grâce à laquelle il peut capter et créer le chant du monde. La nouvelle matrice anatomique effrangée est donc l'apparition d'une extension, d'un raccord qui permet d'établir un

continuum entre le singulier et le pluriel comme entre sa chair et celle du monde. Le devenir de l'être dans *Des anges mineurs* peut donc être pensé sur le mode de l'échange fluide qui détermine l'existence des choses et des êtres et qui oppose à la pensée dualiste une ontologie de « l'ek-sistence extatique » où s'entrelacent les opposés : la vie et la mort, le singulier et le pluriel forment des couples dans les images et dans les chants survivants à la fin du monde. Celui qui se désincarne pour guérir le monde de la « maladie nerveuse » (AM, 94) de l'homme retourne donc au corps collectif de son origine en ayant spatialisé les différents présents des sphères perceptives agrégées dans une chair qui embrasse le temps extatique où la mort n'existe pas. Le second chapitre montrera que l'éclatement et la matérialité du corps mutant sont transposés dans la matrice textuelle de *Des anges mineurs* et dans l'esthétique de l'image post-exotique. Il s'agira principalement d'analyser l'importance accordée à la matérialité du déchet, du débris en tant que matière première de l'œuvre tout en portant une attention aux processus qui permettent de faire surgir une forme textuelle et une esthétique inédites.

CHAPITRE II

L'UNITÉ MULTIPLE DU TEXTE ÉCLATÉ

Tu émergeras longtemps après l'aube, mais encore dans l'ère géologique du petit jour, et tu seras lasse, misérablement oblique et lasse. [...] Pour toi ce matin-là, on aura déployé en bruine une lumière, comme souvent quand on veut souligner la vanité de la présence ou de l'absence. C'est inspirée par la disparition de la nuit et de la couleur que tu devras ensuite comprendre quels secrets gouvernent la naissance et la mort [...] avec amour, tu souhaiteras le début de la mémoire : le début de la douleur. (AP, 94, 95)

2. 1 Introduction à l'étoilement textuel

Le texte *Des anges mineurs* est une traduction, au plan textuel, du corps démembré de Scheidmann. La forme éclatée en quarante-neuf narrats reproduit le mouvement « accordéonique » de l'être. Cette forme qui s'ouvre et se referme depuis son centre, imparfaite dans ses fractures, est apte à faire résonner la cacophonie des voix du multiple ; les cris ravalés au silence, le vacarme intérieur du schizophrène et tout ce qui gronde de manière informe et non encore advenue est, par cette forme inusitée, transformé et porté à hauteur de souffle par la « petite musique post-exotique », petite musique « accordéonique » du corps textuel de Scheidmann. La matérialité de la langue, ce chaos boueux, est filtrée par la forme d'un recueil éclaté et offre, au plan textuel, l'image d'un corps démembré en train de se dissoudre dans le néant. Ainsi, des images poétiquement noires, à la fois étranges, belles et traumatiques, traduisent la souffrance d'une chair éclatée.

2. 2 L'épitaphe du charnier collectif

Lisez les livres de Fred Zenfl, les livres sans fin [...] certains séjournent peut-être encore dans tel ou tel charnier, ils sont facilement accessibles si on gratte la cendre qui les entoure et si on écarte la chaux vive qui les imprègne et si on ne se préoccupe pas de ses propres sanglots, certains autres flottent encore entre deux eaux glauques, sous la surface des ses rêves ou des vôtres, lisez-les même si vous ne savez plus lire, aimez-les, souvent ils décrivent les paysages de l'abjection où on a obligé à respirer ceux qui avaient traversé vivant l'abjection [...] ce sont des livres construits sur ce qui reste quand il ne reste rien [...] (AM, 215).

Le recueil *Des anges mineurs* est un objet flottant, incandescent, à la limite du néant. Il est suspendu entre son poids de poussières et son poids de boue, il fraye dans un charnier littéraire et artistique entre d'autres livres-cadavres : c'est le manuscrit de Fred Zenfl et tant d'autres opus inachevés : « La Troisième chanson golde » (AM, 179) de Baldakchan, le corpus post-exotique dans son ensemble. Car bien qu'elle revendique son autonomie, l'œuvre volodinienne partage avec la littérature contemporaine des thèmes, des préoccupations à l'égard du monde actuel. L'attention portée à l'abjection du corps et aux êtres bannis ainsi que l'importance accordée au renouvellement des formes, des styles, des genres littéraires rapproche l'écriture de Volodine de celle de Pascal Quignard avec le tome V de *Dernier royaume : Sordidissimes*, de celle de Pierre Guyotat¹, de Pierre Bergounioux, de celle d'Éric Chevillard (avec notamment *Oreille rouge*, Minuit, 2002), de celle de Valère Novarina et plus récemment, de celle de Yannick Haenel avec la publication de *Cercle* (Gallimard, 2007) tout en s'inscrivant dans une filiation littéraire qui outrepassse les frontières des identités littéraires nationales. Au-delà de l'identité littéraire française (identité que Volodine ne revendique pas), il y a bel et bien une parenté entre l'œuvre post-exotique et celle d'un William Faulkner dont l'écriture retrouve, dans la vie paupérisée, le rythme et la beauté du désastre. Ainsi, ces auteurs partagent une même préoccupation : celle de renouveler radicalement la littérature en montrant que la destruction et l'abjection sont des sources de fécondité. Comme le corps textuel d'un Scheidmann transvasé, saturé d'un lait caillé trois fois distillé, le corps textuel de l'œuvre post-exotique se vide et s'imprègne en déchargeant,

¹ Voir, au sujet de l'attention portée au corps et à la matière sordide *Éden, Éden, Éden*, Paris Gallimard, 1970. L'abjection, poussée à son comble, revêt un caractère sacré.

encore et encore, l'encre sanguine qui l'imprègne. C'est que le corps-recueil fraye aussi entre les cadavres de l'ancienne littérature qui s'y enveloppent, s'y subliment en devenant, comme les sous-hommes, des corps-fantômes « enfin de nouveau à l'aise pour vivoter fraternellement et bâtir sans hontes de nouvelles ruines, ou, du moins, pour habiter sans honte les débris de tout » (AM, 189). Poussières d'os, sang, suie et chairs catastrophées sont les débris artistiques ramassés, malaxés et sublimés dans le corps du recueil, par le souffle des poumons collectifs qui respirent les gaz du désastre en les transformant en poussières de lumière :

La pestilence des charniers à été lavée par plusieurs années de vent ininterrompu. [...] Il commençait à faire froid. Parfois, tandis que le jour déclinait, on voyait des flocons grisâtres sortir de terre et déraiper en silence à hauteur d'homme, puis disparaître (AM, 7, 217).

Le corps textuel est un éboueur des fonds limoneux des traditions artistiques : les débris sont ramassés, vidés de leur « substantifique moelle » et portés à bout par un souffle collectif, par un vent qui s'étrangle à la fin d'un narrat gonflé de pestilences radioactives. Mais les poumons du corps-texte se rechargent en apnée, « en bordure de l'espace noir » (AM, 208), là où chacun des quarante-neuf narrats ne finit jamais. La transformation des anciennes traditions artistiques et littéraires est, en fait, une « cadavérisation » des traditions : « C'est pourquoi aucun message significatif n'est délivré. Seule est communiquée la forme que le message aurait pu prendre s'il avait été transmis et crypté » (PE, 29). En effet, la forme éclatée du corps textuel transforme les traditions en « programmes idéologiques » en les vidant de leur substance-message, pour ensuite les « regonfler » de poésie dans un cercle de parole où l'oralité est le fluide qui fait circuler les contenus. Les débris des traditions, vidés de leur substance, se côtoient et se mêlent à la matérialité de la parole pour enfin « renaître dans un grand corps collectif fraternel » (PE, 75). Car le cercle de parole du corps textuel ingère et respire les substances, les expire en une prière, une cérémonie collective où naissance et mort s'entrelacent, agrégés et transformés l'un et l'autre, l'un en l'autre. Mais ce procédé de transformation des traditions est aussi appliqué à l'œuvre elle-même. D'abord, dans le titre *Des anges mineurs* donné par Maria Clementi :

C'était un titre que j'avais autrefois utilisé pour un roman, dans d'autres circonstances et dans un autre monde, mais il me semblait que cela s'accordait bien avec cette somme que Scheidmann était en train d'achever, ce dernier tas (AM, 200).

Le titre du « dernier tas » vide sa substance pour en faire un objet-déchet, multiple et hétérogène. Le titre, substituable, recouvre le tas de poussières. C'est une surface qui tend, comme la peau de Scheidmann, au désastre, comme pour mieux s'étendre et s'enrouler autour des corps-débris. *Des anges mineurs* est une peau collective en lambeaux, une épitaphe, un linceul. Si le titre de la couverture-peau est le nom de baptême collectif du « tas », c'est aussi l'épitaphe qui flotte à la frange de l'horizon comme des gaz nucléaires qui dansent en lanières nuageuses, mais derrière lesquels on ne voit rien que « la couche de vapeur [qui] était plus unie et gris plomb » (AM, 24). Le titre habille donc des morts, il recouvre une forme fantomale en scellant le lien entre terre et ciel dans un livre-déchet qui s'élève alors de sa facticité pour s'étendre et distendre l'épaisseur de son poids de cadavre entre des « anges » et des « mineurs ». L'article indéfini du titre fait du recueil le lieu commun d'une multiplicité indéfinie. *Des anges mineurs* est le lieu commun du multiple : comme ce nom, Will Scheidman est le nom d'un baptême collectif recouvrant une identité partagée par des singularités énonciatives qui, elles-mêmes, portent des masses sans voix.

Le charnier collectif sublimé dans sa forme fantomale est divisé en quarante-neuf narrats agrégés sous une couverture titrée et comprend une multitude de fragments hétérogènes : des noms et des chiffres qui tirent de l'anonymat les débris en les séparant du charnier. Dans chacun des narrats, le chiffre s'ajoute au nom de l'ange venu tirer et vider de son poids de cadavres une somme anonyme. Le chiffrement des fragments du corps éclaté rend encore plus lisible l'illisibilité de la chair : quand il ne reste plus rien à faire, on fait le bilan de ce qui reste, on rassemble ce qui est dispersé en épelant les noms qui chiffrent les corps-désastres.

2.3 Purges traditionnelles

Si le livre se charge et se décharge de ses propres cadavres pour les transformer, la nouvelle matrice littéraire proposée par *Des anges mineurs* comme par l'ensemble de l'œuvre volodinienne procède par agrégation de tissus et de déchets de l'ancien cadavre littéraire qu'elle ingère, qu'elle vide de leurs substances et qu'elle transforme en les adaptant à son corps textuel fragmenté. Dans le ventre de la matrice, le cadavre du discours critique côtoie une variété de genres. Le nouveau corps textuel conforte les habitudes du « lecteur de librairie » en lui laissant reconnaître le suspense, la science-fiction, le roman d'aventure mais, rapidement, les genres comme, d'ailleurs, les courants artistiques qu'on peut reconnaître perdent de leur saveur, de leur couleur.

La Shagga classique [comme le narrat] offre au lecteur détenu – son seul destinataire réel – un temps de complicité inaboutie. Au lecteur occasionnel, elle offre un moment de calme caresse poétique. Au lecteur rapace, un espace équivoque où son hostilité se gaspillera (PE 29, 30).

Ce passage tiré du *Post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, est une revendication de l'autonomie du texte procédant d'un cryptage, d'un bilan où la confusion des genres fait éclater les normes de la littérature classique. Le lecteur qui chercherait le genre est donc renvoyé à la périphérie du texte. Ainsi, le narrat vingt-cinq, qui raconte le parcours de Scheidmann peut être lu comme un conte classique, mais il se transforme rapidement en une féerie noire, elle-même indissociable d'une cosmogénèse : « Puisque nous en sommes à évoquer de lointains souvenirs, autant reculer jusqu'au primal dont les pénibles images surgissent devant moi chaque fois que j'entreprends de fouiller quelque part dans ma mémoire » (AM, 106). Puis, le récit mythologique des origines est doublé d'un récit de science-fiction lors de la naissance apocalyptique du monstre post-nucléaire. Enfin, le narrat défigure le roman d'aventure quand le « héros » part en quête initiatique en éternuant – en s'individualisant, dit-on pour ensuite débobiner le récit policier : Scheidmann attend calmement qu'on lui passe les menottes. Si le corps textuel ingère et cadavérise les genres qu'il accumule pour former un nouvel objet littéraire non identifiable, Volodine puise aussi dans un fond de mémoire collective pour construire ses narrats. Ainsi, la cérémonie de « naissance », rejouée lors de sa résurrection au tribunal de parole, est largement inspirée des

transes chamaniques et des cosmogénèses. En Scheidmann, on peut facilement identifier un Christ-capitaliste en croix sur le poteau, Christ doublé d'un Judas qui trahit ses grands-mères pour mieux les venger. Comme le cercle de parole est inspiré du chamanisme, le *Bardo Thödol* est une inspiration majeure dans *Des anges mineurs*, puisque les personnages-narrateurs récitent collectivement le texte. Mais toutes les références extérieures, des traditions littéraires aux références des textes sacrés ou des grandes traditions orales, sont d'abord les inspirations poétiques que l'auteur mime volontiers sans les reproduire. Ici, la profanation est le gage d'une résurrection ou d'un « regonflage » des références devenues désuètes, stigmatisées et doctrinales. Un lecteur qui tenterait d'identifier formellement ou religieusement les constituants des références extérieures, des courants artistiques, littéraires, mythologiques, se bute à la grille étoilée du camp qui referme les portes d'un univers où tout circule. Car, c'est « un édifice romanesque qui a surtout à voir avec le chamanisme, avec une variante bolchévique du chamanisme². »

La nouvelle forme textuelle fait éclater les traditions : elle est donc un milieu tout à fait inhospitalier pour un lecteur « non sympathisant », c'est-à-dire pour un « lecteur de librairie » attaché aux traditions littéraires. Elle engage toutefois le sympathisant à s'extirper de l'œuvre. Comme toute matrice littéraire, la forme post-exotique est carcérale, mais elle porte sa propre profanation, son propre éclatement, afin que le lecteur sympathisant puisse porter ailleurs ce mouvement de circulation et de démembrement infini des formes, vital en littérature et en art parce qu'il recharge les genres et traditions d'un nouveau sens — ou non-sens — tout en empêchant l'institutionnalisation de l'œuvre où une classification systématique des genres procède d'un rapport de force entre le centre et la périphérie. La forme textuelle, parce qu'elle mute au fur et à mesure qu'elle accumule les traditions, devient en effet impropre à une classification. Comme Scheidmann à la fin de ses mutations, elle est cet organisme qui n'a plus rien de commun avec le petit-fils : avec l'ancienne tradition littéraire. Elle se rend ainsi capable d'assimiler, de transformer et de vider de leur substance les paramètres classiques de l'esthétique, tout en les regonflant pour leur faire prendre la forme d'un objet littéraire à la fois singulier et héritier d'une multitude de traditions qu'il neutralise.

² Antoine Volodine, « Leçon par Antoine Volodine » dans *Neuf leçons de Littérature*, Paris, Thierry Magnier, 2007, p.155.

Des anges mineurs est cet objet singulier flottant dans un monde littéraire qu'il respire et qui l'inspire.

2. 4 Mutins du discours

En rupture avec les modalités textuelles classiques, cette forme textuelle est la nouvelle matrice d'une esthétique configurée par l'agrégation des anciennes traditions littéraires qu'elle vide de leur substance en les vampirisant et en les transformant en programme idéologique. La technique de la « vampirisation accueillante », ou théorie des transformations développée ci-haut, a montré qu'elle ruine bon nombre de traditions littéraires. En commençant par la critique objectivante qui menace de rompre la poésie du texte avec des discours théoriques. Le métatexte est contenu, cadavérisé et transformé par infiltration des lieux de pouvoir. Ainsi, dans *Le post-exotisme en dix leçons leçon onze*, œuvre qui « fictionnalise » son propre discours théorique, le chapitre deux porte le titre « Des anges mineurs », romance signée Maria Clementi, 1977. Ici, le commentaire est intégré à la fiction et s'insère, au moyen d'un encadré lui-même divisé par les trois pages qui le contiennent, dans le corps du texte, lequel comprend aussi d'autres encadrés ouverts-fermés. Autant du point de vue de la forme que du contenu du deuxième chapitre du *Post-exotisme en dix leçons leçon onze*, on retrouve une mise en scène de la théorie par sa mise en abyme dans la fiction. Dans « Des anges mineurs », le cannibale de la théorie devient proie de la fiction et vice-versa, l'un et l'autre contenus et contenant par une infiltration du centre du pouvoir : le feu. En effet, on retrouve dans ce commentaire-fiction un mutin qui se déplace par « flambulance » : il infiltre les lieux de pouvoir (des mines qui le menacent) en circulant par le feu : il se maintient à la frange, entre discours et fiction, comme un Scheidmann nageant dans la boue, se prémunissant ainsi des ennemis conservateurs habitant le feu, qui « n'ont pas envie que la discothèque devienne un centre de subversion internationale, que les appels à la révolte se substituent aux voix des cantatrices qu'ils adorent » (PE, 23). L'œuvre *Des anges mineurs* est ce mutin invulnérable : « Lui aussi maintenant présente l'aspect d'un ange mineur, d'un grand oiseau très dur à cuire » (PE, 23). Le texte est rebelle à tout aplanissement par le discours théorique, puisqu'il a infiltré les « mines secrètes » pour les porter à la fiction. On retrouve cette invincibilité face à l'ennemi par l'appropriation des lieux de pouvoir « secrets » lors de l'exécution de Scheidmann qui, en se déplaçant dans la boue intérieure,

parasite les contenus de la mémoire des génitrices ennemies qu'il transforme alors en féeries noires : « À quoi bon s'acharner sur ce qui nous charme ? disait-on sans conclure » (AM, 148). *Des anges mineurs* est, tout comme Scheidmann, un mutin qui fraye dans le corpus littéraire du post-exotisme et dans le corpus littéraire en général ou dans les courants artistiques qui peuvent à tout moment devenir le four crématoire de la poésie propre à l'œuvre ou la chambre à gaz saturée de discours. Or, c'est un mutin lui-même armé et parasité de quarante-neuf autres anges-mutins qui, ensemble, font éclater la menace intérieure ou extérieure d'un discours aplanissant par le chant chiffré où est crypté le rythme, la poésie du texte « sans véritable substance » (AM, 148), vidé de son discours. Ainsi donc se termine le chapitre « Des anges mineurs » :

Bien entendu, comme dans tout roman, une dimension formaliste a été ajoutée à l'intrigue romanesque. Elle passe inaperçue à la lecture, mais elle existe. La version finale de ce manuscrit compte exactement 66 666 mots (soixante-six mille six-cent-soixante-six) (PE, 23).

2. 5 La salve collective : échos

La forme d'un recueil étoilé traduit au plan formel le démembrement d'un corps maintenu en tension entre l'être et le néant, entre l'unité et le multiple qui menace de le faire éclater en autant de débris qu'il y a de narrats, d'images, de sons et de mots étranges. L'horizon déceptif des narrats, « avec des inaboutissements bizarres » (AM, 95), arrache le lecteur à ses anciennes habitudes littéraires et transforme la narration classique en un système idéologique désuet. Le procès de Scheidmann est celui de l'ancien système narratif où la fin était déjà écrite « puisque tout était joué à l'avance » (AM, 24). Dans les narrats, c'est plutôt la matière qui parle, brisant la linéarité de la narration et donnant leurs textures singulières aux textes. La matérialité de la parole établit le système de correspondances analogiques et musicales permettant à la trame narrative de continuer à se dérouler dans l'espace noir contenu et contenant le recueil : tendu au bord d'une fracture, une voix, comme une main qui s'agite dans le noir, maintient son écho à travers les déchirures de la trame narrative. Leur matérialité les prolonge au-delà du silence et des ruptures : les voix sont tendues, invisibles, effilochées, mais se font écho : à l'envers du décor, dans un autre narrat, donc, la matérialité d'un mot, d'un nom qui ressemble étrangement à un autre, réverbère son écho. Au fil de la

narration, qui multiplie ses fractures pour multiplier les liens entre les voix, les sons ou les noms, le lecteur est donc conduit d'un narrat à un autre via les échos sonores que se renvoient les fragments.

Ce système narratif, fonctionnant par séquences rompues tissées au moyen d'analogies établies par la matérialité du langage, place forcément le lecteur en position de dépeceur de la forme textuelle, qui survit grâce à son démembrement. Car, dès le moment où il commence à déplier et à ouvrir dans son épaisseur et dans tous les sens la toile textuelle pour retrouver, à rebours de sa lecture, la dissémination de la matière sonore dans chacun des narrats, le lecteur ira peut-être même jusqu'à permettre au livre de survivre à son corps : au support matériel du texte lui-même. Car au fil des analogies rompues, le lecteur est invité à recoller et à redisposer les morceaux du « tas », de la « somme » (AM, 200) selon un ordre qui n'est pas celui qu'impose la forme d'un livre. Le corps-livre est donc lui-même appelé à éclater pour qu'en un même moment, en un même lieu et dans l'épaisseur de l'espace de la conscience qu'il saisit, résonnent ensemble et presque simultanément les échos sonores que se renvoient les images, les phrases, les noms disséminés et répétés dans l'épaisseur de la tranche. Le livre offre donc son corps, comme celui de Scheidmann, au dépli « accordéonique » de manière à multiplier exponentiellement ses accords analogiques.

Il y avait une musique obsédante à l'arrière-plan, un quatuor qui jouait la *Troisième Chanson golde* de Naïssso Baldakchan [...]. La *Troisième Chanson golde* n'avait été interprétée nulle part depuis qu'elle avait été écrite, deux cent quatre-vingt ans auparavant. Naïssso Baldakschan errait encore dans les songes de quelques individus isolés [...]. Pour entendre les *Sept chansons goldes*, il fallait maintenant patienter jusqu'à ce qu'advint un sommeil favorable (AM, 176-177).

Ici, on a une bonne image du système d'échos par réverbérations « polychroniques » établi dans l'ensemble du recueil ou au sein d'un seul narrat. Le système, très ingénieux, permet de multiplier les accords d'un seul fragment de texte, qui est ici mis en évidence par l'arrière-fond sonore du quatuor qui se rapporte à l'insertion répétée de « mines » dans l'inconscient du lecteur. La matérialité sonore et coupante du nom Baldakchan fraye le chemin pour la forme de « la Troisième chanson golde » (AM, 176) qui glisse à répétition dans l'inconscient,

dans l'oubli, sous forme de traces fantômes réactivées par la matérialité de la langue. Ici, le nom Baldakchan « réveille » les trois formes oubliées au même moment, en une même phrase. Car, lorsque la même matière sonore revient, plus loin dans le texte, c'est l'arrière-fond sonore — le quatuor logé dans l'oubli — qui interprète la forme, créant les accords des « Sept chansons goldes ». Le lecteur est l'interprète des Sept chansons parce que l'arrière-fond sonore du quatuor est logé dans son inconscient, qui se soulève comme s'il était tiré de terre par une main chamane, par la matérialité du nom Baldakchan, de manière à multiplier par quatre la Troisième chanson oubliée. Ce système d'analogies « polychroniques », implanté dans toute l'épaisseur du texte et dans l'inconscient du lecteur, multiplie exponentiellement les échos d'un seul fragment : d'un nom, d'une image, d'un narrat. Le corps du texte offre donc l'épaisseur de sa tranche au dépli rhizomatique où chaque division formelle — fragment de narrat, image, nom, phrase — est le gage d'une multiplication, d'une effusion. Le lecteur est donc simultanément « défoncé », pénétré par la matérialité de la parole, de l'intérieur et de l'extérieur. Le tympan de l'oreille humaine, « à supposer que l'oreille humaine *attende* quelque chose » (AM, 177), est percé par le retour d'un seul débris qui explose, comme une mine, en salve collective, en un piaillage cosmique dont le feu est déclenché par les formes déjà insérées sous terre, sous la conscience, par la matière qui énonce et qui soulève l'oubli, sarcle la terre, pour porter ces contenus indéfinis à la surface, en une nouvelle forme qui est à la fois unique et multiple.

2.6 Liens exothermiques

Le texte évolue, explose exponentiellement par expansion, par déplis et contractions, réverbérations d'échos, écarts entre les voix. Il se prête au jeu de démembrement et de recollage de manière infinie pour faire du lecteur l'architecte du recueil, l'interprète des « Sept Chansons goldes », (AM, 177) et aussi pour faire du livre une forme qui se survit à elle-même en surmontant la forme classique imposée par la tradition. Le lecteur qui cherche à multiplier les échos à l'infini des fractures préférera au système de pagination le chiffrage des narrats. Et s'il pousse l'art du dépli jusqu'à la profanation barbare d'un livre dépouillé de sa peau-couverture, le nouveau tas de feuillets épars exigera un autre support que celui que la couverture offre. Comme un Scheidmann « augmenté » en étant poussé au bout de l'effrangement de sa peau, le livre vidé de lui-même s'étalera en fragments, prendra de

l'ampleur et se gonflera littéralement en s'étendant dans l'espace, spatialisant ainsi le présent infini dans la chambre et sur la table du lecteur : « De cette activité, il ne reste rien, sinon la table pliante de fer où les souvenirs étaient étalés » (AM, 163). Dans la dernière phase de son agonie et dépouillé de sa couverture, le recueil perd sa colonne vertébrale, comme celle de Scheidmann se détache du poteau quand les liens se cassent, devenant exothermique et superflue. À la solidité du lien de colle qui, avec la reliure ou par l'ancien système d'une narration linéaire, soude les narrats ensemble dans l'épaisseur de nuit de la tranche fermée, le corps textuel étoilé préférera les liens fluides qui maintiennent ensemble l'éclatement d'un recueil se laissant remembrer par la fluidité des liens analogiques et des échos réverbérés par la boue hurlante de la matérialité énonçante.

Or, les 49 narrats du corps textuel étoilé fonctionnent aussi de manière autonome, car chacun possède une logique et un genre qui lui sont propres. Chacun des narrats est un centre, une singularité parmi d'autres et aucune n'a priorité sur une autre : on peut facilement goûter la poésie de *Des anges mineurs* dans une seule image ou dans un narrat, « entendre » tout ce qui le borde. Le narrat central est, à cet égard, très révélateur : la forme du cercle de parole est reportée dans l'ensemble des autres narrats, mais le lecteur n'a pas à les identifier pour entrer dans la tranche de chacun des narrats. Chaque texte fait correspondre sa structure circulaire à un cercle de parole ouvert : c'est une forme autonome, un centre amovible qui se déplace aux périphéries car on retrouve partout sa forme circulaire : c'est la tête des grands-mères, leur mémoire collective cerclée de bandeaux, c'est la ceinture de Scheidmann « qui anciennement avait dû coïncider avec le haut de son crâne » (AM, 99) : c'est encore la vrille de l'oiseau au-dessus des têtes des vieilles lors du procès, et puis c'est le mouvement des astres tout au long de la récitation des fictions, les tracés faits au sol par les géolières, le cercle des animaux. Ceci implique que le texte est toujours en train d'être démembré et reconfiguré au fil des échos. Ce procédé, où chaque centre est un cercle autonome qui se déplace aléatoirement d'une périphérie à une autre, libère le texte de la linéarité et oblige le lecteur à traverser le corps textuel démembré en se défaisant de ses habitudes de lecture pour cueillir et recueillir dans leur singularité les voix qui, ensemble, forment une galaxie sonore : le chant des mineurs et des anges.

2.7 Piaillage cosmique de l'image

Dans le chant du monde de la petite musique accordéonique des anges et des mineurs, c'est la matière qui parle et qui épelle et qui martèle des noms étranges, forçant ainsi le lecteur à entendre et à transformer cette oreille humaine pour entendre, à même la cacophonie des voix du multiple, la logique musicale du texte qui éclate depuis l'intérieur « de vos rêves » (AM, 95) Le système de correspondances par échos multipliant le potentiel du fragment – d'un son, d'une image, tel qu'établi par la matérialité énonçante – est transférable au régime de l'image. Ainsi, la fragmentation de l'image par le débris qui en est à la fois la forme et le contenu permet de retrouver le corps collectif éclaté en une seule image, en un seul fragment. Un masque cartonneux, une peau en lambeaux : ces fragments arrachés au néant de l'espace noir forcent le regard à y obliquer : ils pointent le fond duquel ils se détachent. L'image est constamment ravalée par cet espace tensif d'où elle émerge, encore plus désaxée, multipliée. Le portrait par fragmentation est une traduction, dans le régime de l'image, de la douleur de la chair démembrée. Mais c'est à partir de cette bifurcation dans l'espace noir que se compose la mosaïque du corps collectif éclaté. Car, d'un bout à l'autre du corps « intertextué », le lecteur est convié à traverser l'abjection de la matière noire, à traverser la boue qui décompose l'image. Mais cette « matière noire » de l'image, c'est à la fois la matière du corps qui la ronge et le néant, du fond duquel se détache l'image : à la fois forme et contenu de l'image. Elle permet de retrouver, en de multiples corps et sous forme « impliée », le corps collectif. Pour arriver à l'image d'un corps collectif au-delà de ses déchirures, il faut passer par la boue : être attentif à la matérialité des débris. Le lecteur établit ainsi des correspondances, bondit d'une image à une autre en se frayant un chemin dans l'espace noir d'où émerge l'image-fragment. Les corps-marionnettes en offrent un bon exemple. Ensemble, ils composent et décomposent l'image d'un corps collectif total éclaté qui tient à ses déchirures, comme une mosaïque où le ciment aurait été liquéfié dans l'espace noir, comme un corps-marionnette successivement cousu et décousu :

Elle se redressa, elle décroquevilla sous la lune sa forme jusque-là blottie dans les touffes de ginseng et de boudargane, Je vis émerger en haut d'un monticule son misérable manteau de marmotte, dont, à demi-obscurité, il n'était guère possible de détailler les nombreux rapiécages et les enjolivures vermillon et les slogans magiques en ouïgour, et j'aperçus sa tête minuscule, comme lyophilisée

par la vieillesse, cette petite masse de cuir granuleux et chauve dont la partie inférieure reflétait les étoiles quand des mots s'en échappaient, car elle était renforcée par un dentier de fer (AM, 95, 96).

Ici, l'image du corps-marionnette de Nayadja Aghatourane rappelle, déplie et fait évoluer celui d'un Scheidmann « mis à mûrir sous la lune » (AM, 22) à son stade fœtal. L'identité des deux images symétriquement inversées replace chaque périphérie en son centre qui, brillant d'un feu singulier, éclaire un autre centre, une autre image. La répétition de motifs sur les vêtements, des formes de têtes donne lieu aux liens analogiques qui rapiècent les corps des marionnettes :

Varvalia Lodenko était habillée pour le voyage, avec une veste de soie bleue et une chasuble en marmotte, et des pantalons brodés que Laetita Scheidmann lui avait offerts. Sa très petite tête pointait hors de ces vêtements comme si elle avait été réduite par une équipe de Jivaros [...]. Ses membres aussi avaient été consolidés aux endroits qui présentaient des failles (AM 47, 48).

Varvalia crie sur la steppe, comme si elle cherchait la théorie de l'image qui ressusciterait et assemblerait tous les corps en un seul :

Trouvons comment faire pour que l'idée de l'insurrection égalitariste visite en même temps, à la même date, les milliards de pauvres qu'elle n'a pas visités encore et pour qu'elle s'y enracine et pour qu'enfin elle fleurisse. Trouvons comment faire, et faisons-le (AM, 47).

Suivant le fil du débris qui permet de bondir d'un fragment à un autre et par-delà l'effritement, l'effilement qui gruge les formes, l'image du corps-marionnette de Scheidmann ou de Nayadja fait bondir du néant l'image de Varvalia Lodenko, puis rebondir l'image des génitrices dont les corps sont réduits à des débris de vêtements. Le dentier de fer du corps-marionnette de Nayadja rappellera et épellera le démantèlement des aïeules, « incapables maintenant de refermer les phalanges ou la bouche sur mes peaux [...] parfois cognant sur un vestige de casserole ou martelant les armatures de fer qui pendant un temps avaient servi à consolider leur squelette [...] » (AM 199-200). Le corps collectif, fixé sur la dernière toile avant le néant, est une constellation de débris, porté à l'étoilement par sa matérialité factice.

2.8 L'épiderme, la main

L'enveloppe du corps, cette peau cuirassée par l'immortalité plus que centenaire ou le « masque que la survie a rendu cartonneux avec une houppette de cheveux qui a survécu, elle aussi, on se demande pourquoi » (AM, 7) résistent le temps d'un cliché à leur démolition en se confondant avec la pellicule photographique. Comme la peau de Scheidmann croît en lanières pour capter ce qui reste, les corps-fragments captent et fixent les dernières images avant que les lumières ne s'éteignent. Le corps-peau et la pellicule photographique ne font qu'un : à la fois envers et avers du décor, du visible et de l'invisible, c'est une mince frange avant le néant, un lieu sensible qui filtre et transforme la lumière noire en lieu de mémoire :

Elle feignait de déchiffrer goulûment des images inscrites sur la peau étrange de Will Scheidmann, elle faisait mine d'avoir retrouvé ses amis, chers, et la mémoire, disparus. Et elle était contente (AM, 156).

Mais ce sont, dit Scheidmann, les « épreuves [qui] avaient métamorphosé mon corps » (AM, 94) : le jeu de mot sur l'épreuve traduit non seulement la confusion de la peau et de la pellicule, mais aussi le danger de l'image et l'imminence de la brûlure, de l'effritement de l'image et des corps-surfaces. Placé devant l'impossibilité de voir, le lecteur-spectateur est invité à traverser l'éclatement du monde dans sa propre chair, en collant lui aussi à sa maladie de peau pour, en deçà de l'épiderme de l'image, s'éveiller à la beauté du désastre et faire résonner en lui les échos. Le hors-champ du visible désigne donc le néant (ou l'invisible) comme horizon de l'avenir et de la survie collective. Quand, à la fin des mutations de Scheidmann, qui s'est fondu à Maria Clementi au narrat quarante-trois, le monde referme ses rideaux sur une steppe gelée, quand les étoiles sont éteintes, que les images et les toiles sont bientôt toutes déchirées, reste l'image de la main de Maria Clementi, qui « bouge[ait] les doigts dans les ténèbres.» (AM, 201). L'agitation reproduit la fonction génésique en mimant les mouvements des lambeaux de peau de Scheidmann lors de sa remise de peine³ ou ceux

Au sujet des mouvements qui agitent le corps du condamné et qui miment ceux qui président à la création, voir :

Scheidmann [...] secouait sa chevelure en tresses grasses et ses bras pareils à des liasses de lanières vésiculeuses, et les secousses se communiquaient aux longues bandes de peau et de chair squameuse qui partaient de son cou pour lui cacher entièrement le corps et les jambes. Il se balançait. (AM, 152, 153)

des robes des vieilles grands-mères chamanes pendant la cérémonie de naissance de leur petit-fils. Celle qui « ne savait plus comment mourir » (AM, 201) survit donc en étant captée et en captant : « Et j'écoutais » (AM, 201). Cette main tendue dans le noir est une image impossible, qui touche « un fond abyssal » : elle prie le lecteur de la saisir, de la prendre en lui dans ce fond qu'elle ouvre. C'est la dernière vision, fabriquée dans un espace de privations sensorielles, et elle palpe l'intérieur des rêves, s'enfonce dans la déchirure de l'épiderme de l'image, vers le lieu commun de l'espace noir. Cette main, belle et horrible, c'est la main chamane de la naissance de Scheidmann qui, contournant les obstacles et se frayant un chemin dans l'abjection du corps et de la boue, « pince féroce [l]a mort pour la supprimer » (AM, 109) et pour que surgisse la première image, le premier son. La main tendue invite à la saisir et à retourner à l'envers des « *paysages* qui décrivent l'abjection » (AM, 215) à l'endos des surfaces qui en recouvrent d'autres, à rebours des drapés lugubres, des minces franges avant le néant qu'il faudra encore et encore inventer, superposer les unes aux autres pour ne pas que sombrent dans l'oubli les images qu'on a derrière les paupières, dans la chambre noire de l'image volodinienne. Ainsi, un corps-fragment en tension ouvre un lieu sensible, à la fois universel et intime. Dans la genèse du visible post-exotique, le geste convoque l'empathie, cette capacité à « souffrir avec » (les *Untermenchen*) connecte le soi et l'autre : à l'aube de « l'image survivante », leur commune vibration s'oppose à la mort. L'empathie convoquée par la « vie pathétique⁴ » de la main défie la distance et la néantisation des formes parce qu'elle est co-naissance du visible et du voyant. Si l'esthétique post-exotique révoque la représentation (et l'objectivité) au profit de la subjectivité, c'est que le « toucher de l'image » met de l'avant cette « connaissance par contact » que la pensée de Georges Didi-Huberman développe (à la suite du théoricien de l'art Aby Warbourg) dans une théorie de l'image survivante :

⁴ Georges Didi-Huberman, *L'image survivante : Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warbourg*, Paris, Minuit, 2002, p. 401.

la connaissance par compréhension [est] comme une incorporation : un processus empathique. [...] La connaissance par intrication est connaissance par les gouffres, voyage sans fin dans le monde des choses, conscience aiguë d'y être impliqué, désir profond d'une vie dans ces plis⁵.

2.9 Chaleur et gel

Le lecteur entre dans l'univers carcéral par la porte qui est aussi celle de la sortie. La chaleur de l'image évoque le sensualisme envoûtant du lyrisme classique : elle envoûte le regard qu'elle hypnotise et se referme, froide et gelée, scellée sur son mystère :

Le ciel avait brûlé toute la journée. Aucun oiseau n'était visible, la prairie assommée se taisait, même les mouches avaient tendance à disparaître. Près des tentes de feutre, les bêtes en silence cherchaient l'ombre. Quand on était mal placé, et c'était le cas de Will Scheidmann, on risquait l'éblouissement dès qu'on écartait les cils. Chamelles et brebis dérivait à la surface d'un lac d'étain en fusion, les yourtes ondulaient derrière un rideau de chaleur. Quant aux vieillardes, elles se confondaient avec le sol [...]. Puis, on serrait les paupières plus fort et la vue, peu à peu, revenait. Dans le noir intime, elle revenait. Et maintenant, avec la nuit, on était plus à l'aise pour inventer des images (AM, 92).

Le monde fond, dérive vers la nuit, vers la boue et glisse dans l'intimité d'un condamné à mort. Il y a littéralement une sublimation de l'esthétique lyrique au regard de l'horreur d'un dernier spectacle du corps en train de fondre. La douce dérive des développements lyriques superflus se décompose en spectacle de mort : cette esthétique qui fige un état du monde en train d'être sublimé renvoie à l'horreur de ses conditions de fabrication : « Trois semaines. Vingt et un jours. Et c'étaient aussi vingt et une histoires que Will Scheidmann avait imaginées et ruminées face à la mort [...] » (AM, 93). Cette image est comme la dernière qui serait imprimée sur la rétine d'un condamné à mort. Ce « rideau de chaleur » (AM, 92) qui fait onduler l'image, c'est l'œil horrifié devant le spectacle de sa propre mort, celui de Scheidmann « mal placé », (AM, 92) en train de fondre au soleil, devant la menace du feu exterminateur, qui « pouvait une nouvelle fois sortir de la bouche de Laetitia Scheidmann ou de Yalane Heifetz ou d'une autre » (AM, 93, 94). Cet œil ébloui est aussi celui du lecteur complice qui se confond avec le regard des vieilles et des animaux : le public des morts

⁵ *Ibid.*, p. 399.

devant lesquels Scheidmann raconte en inventant les images qui éblouissent et qui transforment le cauchemar comme un dernier rempart contre le néant, un coupe-feu créé dans le noir d'une intimité épaisse et sombre, en train de se dissoudre.

Ici, la scène pronominale invite le lecteur pour aussitôt l'exclure. Le lecteur-spectateur est d'emblée invité dans l'intimité de la scène : « on était plus à l'aise pour inventer des images » (AM, 92), mais il est brusquement exclu de l'intimité de Scheidmann, renvoyé à son propre regard par une autre image-écran qui se superpose à la précédente; c'est la métamorphose du corps du condamné dans l'épreuve du feu : « Les épreuves qui avaient métamorphosé mon corps » (AM, 94). L'esthétique volodinienne brise l'intimité confortable précédemment établie, renvoyant le lecteur à son statut de spectateur, mais aussi au « nous » du corps collectif – aux vieilles impavides qui menacent le condamné :

Nous, aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence [...]. Mais personne ne chuchotait près de moi pour m'encourager à continuer. [...] Les vieilles restaient impavides à une distance moyenne de deux cent trente-trois mètres (AM, 95).

Exclu de l'intimité du condamné, tenu captif dans la scène par le « nous » collectif, le lecteur-spectateur est forcé d'exiler son regard au-delà de l'horizon de la steppe où brûle l'image du corps, dans le fond noir d'où elle surgit et d'où arrive une autre image-écran. À travers le déchirement des images et par sa posture collective, le spectateur-lecteur est mis en demeure de cueillir l'image à fleur de peau, de connaître la beauté des paysages d'abjection et la souffrance des sous-hommes en acceptant l'entre-déchirement des visions. Car le spectateur, replacé dans la distance en tant que spectateur-accompagnateur, associé à la ronde des grands-mères et à celle des ruminants, est aussi celui qui illumine les mondes et les êtres brûlés qui survivent en lui.

Dans ces écrits fondateurs, un public extérieur est systématiquement mis en scène : il danse une ronde amicale, il écoute, il chemine dans un ailleurs non carcéral. Il se compose de sympathisants, de complices, de porte-parole. Et il reprend et partage ce que contiennent en germe les textes des vociférateurs emprisonnés : [...] Le monde extérieur, avec cette communauté proche parente,

est en ruines et dans le malheur, mais de nombreuses lumières le traversent (AP, 88).

Dans l'esthétique post-exotique et de sa « ronde amicale », ces lumières sont les « yeux de la chair » : les lieux où les formes sur le point de disparaître dans l'espace noir sont captées et transformées en « images survivantes ». Ici, la mise en scène des conditions de réception (le rapport entre le public et l'artiste) se rapporte au surgissement du visible. L'image post-exotique — un événement — est donc un acte d'interprétation ayant lieu dans l'intimité de la chair. Or, la genèse du visible est aussi liée à la « subjectivité collective » de la « ronde amicale ». Ainsi, « l'indéchirable distance » entre le visible et le voyant, entre le spectateur et le personnage est la manifestation de leur solidarité et de la singularité de tous ceux et celles qui prennent part à la « ronde amicale ». L'image volodinienne survit donc grâce à la multiplicité et à la singularité des « yeux de la chair » qui traversent le cercle du visible.

2.10 Cercle et distance : origine du visible

Le cercle hurleur des vieilles est le cercle de toute genèse : de l'origine du visible et du temps. Il est marqué en son centre d'une pierre noire et d'une date. C'est le lieu d'un aveuglement chiffré, le lieu singulier du surgissement, celui du trait de l'artiste :

J'ai été mis au monde dans la peur et dans le chaos, on m'a fait apparaître au centre d'un cercle hurleur de vieilles, et quand je parle de mise au monde je ne parle pas à la légère, il s'agit de ma naissance et pas de celle d'un autre, et, à compter de cette date que, personnellement je marque d'une pierre noire, tout a commencé pour moi à aller mal [...] (AM, 106).

Le cercle de parole au centre duquel apparaît l'homme de chiffon prend en tant que lieu du pur surgissement la forme de l'œil avec, en son centre, la pupille, point néantisant d'où bondit celui dont le corps n'apparaît réellement qu'en se « défenestrant » (AM, 114). Scheidmann : une apparition, une vision, une hallucination collective qui prend corps en bondissant, en lézardant l'œil, afin de prendre la distance qu'il faut pour voir la beauté des visages ravins que la cacophonie des voix hurlantes ne permet pas de voir. Mais s'il est une apparition collective, il fera apparaître la collectivité dans cette distance prise par rapport à la matrice :

Je bousculais des vestes de feutre, des pantalons de soie mongole, vos visages ridés, édentés jusqu'aux clavicules, soudain joyeux de me voir marcher et confiants en l'avenir, et soudain aussi, je le dis aujourd'hui avec le recul, magnifiques. J'ai pris de la vitesse, je me suis défenestré comme vous m'encouragez à le faire [...] (AM, 114).

Ici, la « défenestration » de Scheidmann raconte le surgissement, le bond de l'image via sa déchirure, dans la distance qu'elle oblige à prendre pour voir. C'est, dans l'esthétique volodinienne, la distance et la déchirure par rapport à l'origine du visible qui, non seulement permettent de voir, mais aussi d'inventer et de voir d'autres images. Scheidmann est, dans l'ensemble des narrats, celui qui fabrique les visions qu'il reçoit en les déchirant et en étant déchiré par ces visions inscrites sur sa peau en lambeaux. Il agit en cela comme Khrilli Gampo, celui qui, plongeant dans l'espace noir, engrange les paysages des autres mondes et partage le désastre de leur ennui en traversant la « cataracte » entre les différents espace-temps et en s'éloignant :

La rumeur d'une cataracte enfla brusquement, puis le vacarme hésita et reflua. Il pleuvait en bordure de l'espace noir. Comme l'écoulement du temps n'avait pas encore débuté, l'ondée pris fin dans l'incertitude et, après des chutes de gouttes isolées, le silence se rétablit [...] il avait dérivé très loin de l'objectif initial mais, au moins, il avait fini par se stabiliser quelque part (AM, 208).

Si la distance et la déchirure de la « cataracte » ou la « défenestration » permettent de voir et de marquer l'écoulement du temps, elles cernent aussi la nécessité d'un changement de perspective, changement de perspective pris dans la distance qui permet de commettre, encore et encore, le geste artistique d'un surgissement toujours neuf, de renaître là, dans une autre image, mais toujours au centre du cercle. Du centre de la termitière au centre du cercle hurleur, à celui du procès, on retrouve le même cercle de l'origine du visible au milieu duquel le condamné est planté, acculé à son aveuglement. Car, s'il est éjecté de la matrice, Scheidmann y est toujours reconduit. L'éternel retour du créateur dit l'attachement du visible à la chair comme à « l'invisible visible ». Sur les lieux de l'exécution, la chair créatrice transforme le cauchemar de sa naissance au centre du cercle en convoquant d'autres points de vue sur le même cercle, sur le même cauchemar du « passage d'un état à un autre » (AM, 107), à l'éveil. Collé à sa chair, excédé par la transcendance de l'immanence de cette chair,

Scheidmann adopte la posture du créateur qui, comme l'écrit Paul Audi citant Mallarmé : « pense[r] de tout son corps⁶ ». Le rassemblement de plusieurs points de vue sur la scène de l'exécution est le geste du « Soi créateur » donnant lieu à une œuvre incarnée capable de repousser, de transformer la mort. À l'instar de Paul Audi et de Nietzsche, on dira que devant la mort et collé à sa chair, Scheidmann est amplifié, débordé par cette chair multiple de la « corporéité vivante » et :

qu'il est l'incarnation de ce qui à la fois le précède et l'excède, en tant qu'il est la nature elle-même : une nature qui n'a plus rien d'extérieur à soi [...] qui est identique à la corporéité vivante, c'est-à-dire identique à cette épreuve a-cosmique et solitaire que le corps de chair ne cesse de faire avec lui-même et qui fait précisément de ce corps de chair un Soi charnel et pulsatile, mystérieux et palpable⁷.

Ainsi, dans les narrats de sa condamnation à réciter et à inventer à perpétuité les images qui se substituent à la mémoire des génitrices, la multiplication des points de vue sur le même cauchemar donne une dimension, une épaisseur temporelle au cercle qui devient alors vrille. La multiplication des sphères perceptives procédant d'une multiplication des identités du corps buissonnant d'un Scheidmann excédé par sa chair est donc reconduite dans le régime de l'image. Ainsi, l'échassier « critiqué parmi les siens pour ses comportements individualistes » (AM,74) est, comme l'ange-oiseau Armanda Ichkouat « et je dis Armanda Ichkouat pour ne pas utiliser la première personne en permanence » (AM, 148), l'autre œil de Scheidmann, Il plane au-dessus des têtes des vieilles, « s'amusait à tracer de courtes boucles » (AM, 74) et permet à la fois de changer de point de vue dans la distance, de démanteler la mémoire et de transformer le cercle du destin en une vrille « pour aboutir à ce nouveau cercle bavard de vieilles par quoi se bouclait la boucle » (AM,106) .

⁶ Stéphane Mallarmé, « lettre à Eugène Lefébure, 27 mai 1867 » dans *Correspondance : Lettres sur la poésie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1995, pp. 353-354 cité dans Paul Audi, *Créer*, Paris, La Versanne / Encre marine, 2005, p.94.

⁷ *Ibid.*, p. 128.

2.11 Conclusion

Dans le second chapitre du mémoire nous avons montré que l'étoilement de la forme reporte l'éclatement du corps de Will Scheidmann dans la nouvelle matrice textuelle de sa chair intertextuée. La coïncidence du corps et du livre est l'aboutissement des mutations qui permettent au créateur post-exotique d'inventer et d'archiver les images fragmentaires de la fin du monde. Nous avons aussi retracé le processus de transformation idéologique des anciennes formes littéraires en montrant que leur « cadavérisation » est la manière volodinienne d'inventer une forme littéraire inédite. Il s'agissait là de mettre en lumière le fait que le recueil *Des anges mineurs* engrave les mouvements de destruction, de circulation et d'échange perpétuels d'un genre, d'une forme esthétique à un autre. Ainsi, l'originalité et la pertinence littéraires de l'œuvre relèvent de l'entrelacement de sa forme avec celles de l'histoire littéraire et esthétique qu'elle met en scène et qu'elle cannibalise. Dans ce même chapitre, nous avons aussi vu que la théorie de l'image développée dans le recueil, fonctionnant par cryptage des formes insérées dans le texte et réactivées au moyen de la matérialité d'autres formes, est ce qui donne au lecteur la possibilité de former et de reformer infiniment les liens qui se tissent entre les images des corps et les paysages post-exotiques. L'arrimage des différents fragments entre eux se fait et se défait au rythme d'une logique des analogies qui interpelle l'intelligence sensible du lecteur de manière à porter ailleurs et à prolonger, au-delà du texte, la survie des images post-exotiques. C'est donc la matérialité de l'esthétique volodinienne qui éveille le lecteur à cette logique onirique et qui est le gage d'une « image survivante⁸ ». Le dernier chapitre montrera, quant à lui, que la chair catastrophée de Scheidmann porte à la conscience l'urgence d'une reformulation des anciennes utopies dont le démembrement est reporté sur son corps, qui les agrège et les transforme afin de fonder la nouvelle idéologie du communisme littéraire post-exotique. Dans cet ordre d'idées, nous verrons que la renaissance de Scheidmann en tant que chair du monde fonde le lieu commun de l'émergence du peuple des sous-hommes : ses mutations permettent de constituer la nouvelle gestalt du corps collectif dans un communisme littéraire à jamais exilé des rets de l'État par le partage et la circulation du pouvoir propre à la prise de parole.

⁸ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*

CHAPITRE III

L'UNITÉ MULTIPLE DU CORPS POLITIQUE

« Il y eut un temps », lit-on dans la *Shagga du ciel péniblement infini*, « où des hommes et des femmes niaient l'idée de la défaite. » (AM, 89)

3.1 Introduction

Ce dernier chapitre traite du devenir multiple et hétérogène de Scheidmann en tant que nouvelle matrice idéologique. Son parcours à travers les différents espaces/temps est le fil d'un destin qui tisse la toile de la nouvelle gestalt du corps collectif des sous-hommes à partir des débris d'anciennes matrices idéologiques. À l'instar des matrices textuelles et éthologiques, la gestalt idéologique trouve son origine dans les mêmes mouvements de révolution, de partage et d'agrégation des matières résiduelles. Si le corps mutant de Scheidmann est une matrice textuelle révolutionnaire, il met aussi en œuvre une révolution politique avortée. La fondation et la rénovation du lieu commun est une dynamisation de la matière, de l'espace et du temps des histoires dont elle est la mise en lumière par la reconfiguration infinie des débris de l'ancien rêve éclaté, de l'exil perpétuel chez Scheidmann et du cycle du cannibalisme littéraire.

3.2 Langue étrangère à l'Histoire : langue-limite

L'agrafage de petites histoires sur le tissu de l'Histoire est le passage à une histoire plurielle, multiforme et mouvante, qui oscille entre réalité et fiction : « un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir » (AM, 3). La matérialité énonçante de la parole post-exotique est capable de porter au souffle la souffrance qui résiste à l'univocité historique : c'est le chaos boueux des voix insécables, plurielles, multiformes, hétérogènes, et c'est aussi un fond de surdité historique dont l'écho retentit dans le silence de l'artiste des nouvelles mémoires. À l'idée d'une Histoire cohérente, la nouvelle historiographie du recueil

est mise en forme par sa parcellarisation et, conséquemment, donne préséance à l'incohérence. C'est sans doute l'étrangeté de la parole qui constitue l'arme de destruction la plus efficace de la complicité du langage avec l'Histoire officielle :

Comme son public ne réagissait plus et comme tout était défunt jusqu'à l'horizon et au-delà, il lui arrivait de ne pas articuler l'anecdote jusqu'au bout ou de n'en souffler qu'une ébauche mais, bon an mal an, il formulait quotidiennement quelque chose de nouveau (AM, 200).

Chez les auteurs post-exotiques on retrouve cette langue étrangère à toute idée de communication d'un message : au discours, elle oppose le silence et les ruptures tonales des voix défibrées. Aphasique et portée à la tentation du silence par les fractures entre les narrats, c'est la langue d'un partage de l'expérience-limite de la mort, comme chez ce Fred Zenfl, qui « ne réussi[t] pas à trouver la forme littéraire qui lui eût permis d'entrer véritablement en communication avec ces lecteurs éventuels et ses lectrices et, démoralisé, il n'allait pas jusqu'à l'achèvement de son propos » (AM, 9). Langue au bord du suicide, donc, seule à faire se rejoindre les solitudes dans un communisme littéraire du désœuvrement¹ passant par le corps intertextué d'un Scheidmann en lambeaux, acculé à la mort et bordé par le silence. Là, dirait Maurice Blanchot citant Georges Bataille, on retrouve : « "la communauté de ceux qui n'ont pas de communauté". Nous touchons peut-être là la forme ultime de l'expérience communautaire, après laquelle il n'y aura plus rien à dire, parce qu'elle doit se connaître en s'ignorant elle-même². » Cette langue qui fait bord tient à ses limites, car dans ce communisme littéraire : « la communication a lieu sur cette limite et la constitue³ ». Il n'est donc pas de langue qui puisse traduire l'expérience de la souffrance sauf, peut-être, la poésie étrange des voix à bout de souffle qui se touchent dans cette distance, dans le creux entre deux inspirations. La revendication du droit au silence, celle de parler

¹ Voir le communisme littéraire chez Maurice Blanchot dans *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.

² *Ibid.*, pp. 46-47.

³ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1986.

³ À ce sujet, voir Alain Badiou, *Le siècle*, Paris, Seuil, 2005 et Antoine Volodine, *Songes de Mevlido*, Paris, Seuil, 2007.

d'autre chose ou de nier « l'hypothèse de la mort » (AM, 10) assoit la communauté des sous-hommes sur un « partage du rien » qui, du coup, pose le rapport intersubjectif en tant que différence et écart radical des subjectivités. Ainsi, la communauté littéraire post-exotique rejoint celle qui est pensée par le philosophe et écrivain Jean-Luc Nancy et l'idée d'une communauté désœuvrée (Maurice Blanchot). Ses fondements reposent essentiellement sur leur mise en échec, sur le partage de l'expérience limite de la mort et sur le non-sens. La communauté désœuvrée (ou la communauté négative) des sous-hommes s'enracine donc dans l'espace littéraire ouvert par une parole aphasique. L'écart, l'écartèlement de la langue suicidaire, recueille l'expérience solitaire de l'être poussé dans ses derniers retranchements. L'aphasie du langage vidé de son propos rappelle que le partage est, au sein de cette communauté, celui de la douleur due à l'écart, à l'éloignement de l'autre dont l'absence hante et motive une parole qui tente de faire le deuil impossible des morts de l'Histoire, auxquels elle adresse des histoires comme au seul public encore capable d'entendre les plaintes qui se dérobent au dicible.

3.3 Langue saturée

Dans le théâtre post-exotique, Volodine utilise fréquemment le principe de la distanciation brechtienne pour créer la distance nécessaire à une prise en compte de l'Histoire comme tissu fictionnel et, aussi, comme moyen d'action et comme échappatoire. Lors du procès de Scheidmann, un « théâtre », (AM, 24) une mise en scène à laquelle personne ne croit, le plaidoyer factice du condamné sur son monticule Golgotha met en relief la complicité du langage avec l'idéologie :

Il avait prononcé sur lui-même un réquisitoire d'où toute complaisance était exclue. Je ne mérite pas qu'on m'achève fût-ce à coup de pioche et dans la pisse, disait-il, un châtement expéditif serait trop doux pour le responsable d'une infamie historique aussi lourde, aussi flagrante [...] (AM, 71).

Ici, l'auto-critique de Scheidmann met en scène la grand messe de la « passion du réel » en tant que référence directe à l'étatisation du communisme où les processions auto-critiques croient purger l'état du pouvoir en instrumentalisant le langage. Mais dans ces procès, chacun est condamné par sa propre paranoïa et, alors, la mise en scène renforce l'inertie des

structures hiérarchiques au profit du pouvoir déjà en place. Dans son réquisitoire, Scheidmann est cet accusé qui s'autocritique : la saturation de son discours met l'emphasis sur la supercherie d'une situation dont tous sont complices. L'exagération et les « aveux historiques » créent une confusion paranoïaque entre mémoire et réalité, confusion qui vient déstructurer le pouvoir de l'inquisiteur fondé, d'une part, sur la paranoïa dont la langue saturée est le symptôme et, d'autre part, sur la hiérarchie entre mémoire et réalité, entre interprétations et présomptions factuelles. Le plaidoyer de culpabilité d'un Scheidmann en Christ relève d'une paranoïa instituée par le discours de l'Église. L'auto-accusation du condamné tourne donc au ridicule et pousse le langage à l'expérience-limite où des aveux factices font éclater le pouvoir (et le lecteur de rire) en annulant l'efficacité d'un langage doctrinal : « Il reconnaissait avoir trahi la société humaine tout entière » (AM, 70). Ainsi la saturation de la langue post-exotique trouve, par ses contradictions, ses répétitions, ses balbutiements et son humour noir, des moyens de ne pas faire sens, comme autant de chemins d'exil par la boue, des avenues poétiques où le discours ennemi s'embourbe : « Quand il prenait la parole, c'était de plus en plus souvent pour se couvrir de fange » (AM, 70). Cette langue qui tient à sa matérialité énonçante comme à la « brûlure de la vérité⁴ » qu'aucun discours ne fait passer est celle qui, devant l'ennemi, se tord en une broderie de litanies. La « vérité du mensonge » post-exotique est l'arme de l'ennemi. Chez ce dernier « la passion du réel qui est aussi nécessairement, dit Alain Badiou, le soupçon. Rien ne peut attester que le réel est réel, rien que le système de fiction où il va venir jouer le rôle de réel⁵. » Ainsi, « parler d'autre chose » dans une langue étrangère à l'herméneutique historique est une manière de rompre et de transformer le livre de l'Histoire en y superposant les broderies de mensonges post-exotiques comme autant de vérités intérieures étrangères à l'idée d'un témoignage :

Le fait même de ne pas faire signifier les ratages du passé est précisément ce qui ne devrait pas pouvoir être récupéré par le fil conformiste de l'historiographie officielle, ce qui en occasionnerait la fin, et ferait de la rupture des opprimés la nouvelle façon de vivre et d'écrire l'histoire ; une façon qui, par le réveil, par la métamorphose qualitative de la conscience, représenterait une sorte de

⁴ Voir Antoine Volodine, *Dondog*, Paris, Seuil, 2002, p. 53.

⁵ Alain Badiou, *op. cit.* p. 82.

rédemption. On peut dire que cette rupture viendrait transformer profondément tous les éléments qui entrent dans la composition du Texte historique⁶.

3.4 Les tissus de l'Histoire

Scheidmann, l'artiste du nouveau tissu des histoires est la victime d'un échec politique. « Devant lui, par inertie thermique, le curry continuait à bouillonner » (AM, 183). Comme l'agneau ou son ersatz qui, dans le plat d'une histoire refroidie, frétille encore, le corps de Scheidmann et ceux de ses grands-mères sont des cadavres dont la décomposition est stoppée par une supposée fin de l'Histoire. Mais « [les] cadavre[s] bouge[nt] encore⁷ » et ils sont remués par une étincelle : c'est l'idée d'une révolution qui pousse les vieilles à concevoir Scheidmann et qui incite ce dernier à inventer les images qui assurent la survie et l'émergence du peuple qui l'habite. Le petit-fils est, en tant qu'embryon de la révolution, l'instrument de la vengeance de la mémoire collective :

Elles savaient désormais qu'elles n'allaient jamais mourir et elles déploraient que l'humanité eût entamé la phase quasi finale de son crépuscule, alors que les conditions depuis longtemps avaient été réunies ou presque. [...] Les vieilles voulaient confectionner collectivement le vengeur nécessaire (AM, 21, 22).

L'invention du vengeur est la création d'une arme poétique : Scheidmann est l'instrument qui dynamise la mémoire collective en transformant la matière de l'Histoire et les conditions de son écriture. Ainsi, les débris du rêve d'un corps collectif fraternel — des « tombées de tissus et des boules de charpies » (AM, 22) — sont les cadavres de convictions politiques oubliés par l'idéologie officielle, récupérés et transformés en quarante-neuf fictions comme en autant de ritournelles de mémoire collective soufflées par « l'accordéon à narrat » (AM, 148). Dans la guerre post-exotique contre l'amnésie, le corps-instrument est l'arme et l'armée : il est possédé par des anges qui exterminent l'univocité d'une mémoire afin de donner une portée aux « chansons d'enfance » (AM, 26) de « la première génération » (AP, 87) incarcérée dans

⁶ Sara-Danièle Bélanger, « Mort symbolique révolution et rédemption : destruction et création de l'histoire et du temps dans le matérialisme historique » dans *Actes de colloque sur le legs benjaminien. Pensée, critique et histoire après Walter Benjamin de Konstellations Bloc-notes de la pensée littéraire*, no. 0501.20, 2005, pp. 3, 4.

⁷ Titre d'un collectif auquel Antoine Volodine a participé : Pierre Bottura (dir. publ.), *Le cadavre bouge encore : précis de réanimation littéraire*, Paris, Chronic'art, 2002.

les rets d'une mémoire historique oublieuse. La transformation des mémoires en plages musicales, en courtépisode de mémoire collective — les narrats — est une anamnèse historique qui transforme l'historiographie en dynamisant, en réactivant et en dynamitant des contenus an-historiques. Scheidmann est le mineur qui fouille les bas-fonds : il plonge dans l'espace noir et, traversant ainsi les franges entre les mondes, embrasse les visions, les « sous-rêves » des morts et des mortes et aussi quelques chansons, des souvenirs d'espoirs déçus qui composent la nouvelle matière de la mémoire collective. L'insignifiance des contenus des petites histoires brise le fil conformiste d'une Histoire obsédée par la significativité et fait remonter à la surface du monde la « lie goudronneuse » : les sous-venirs sur-viennent en réinterprétant et en multipliant les manières de vivre et de penser le temps historique. Les sous-hommes brisés, trahis, composent et décomposent désormais le temps du récit historique, dont les expériences des « hiers qui chantent » (AM, 154) hantent désormais les lieux de l'histoire en surgissant d'un corps-accordéon : le souffle réécrit l'Histoire en fonction des affects — des spleens et des horreurs indicibles de ceux et de celles qui la vivent. Dire autrement l'expérience de l'Histoire, c'est opposer à « l'émotion corporelle unanime⁸ » la petitesse des histoires en optant pour « la méthode immanente [...] d'un examen de ce que le siècle a signifié pour les gens du siècle⁹. » Après *Des anges mineurs*, il n'est donc plus possible de tenir le discours des vainqueurs : la parole des vaincus, portée et portant les douleurs sur lesquelles s'est échafaudée la structure du récit officiel, vient ébranler sa logique, la recouvre de fanges ou « [d]'un reflet de suie » (AP, 89) comme ce « poteau [idéologique], noir et souillé » (AM, 151) duquel se détache Scheidmann après avoir régurgité ses « angoisses excrémentielles ». (AM, 69)

3.5 L'étincelle du temps : l'embryon de la révolution

L'autre histoire, celle qui est multiple et impossible à résumer est portée par *Des anges mineurs* : le recueil insuffle dans la mémoire collective l'émotion, l'ébranlement et la résistance des convictions politiques en gage d'une survie de l'utopie dans un monde dystopique. L'immortalité des aïeules est celle du cadavre du communisme : par elles, l'idée

⁸ Alain Badiou, *op. cit.*, p. 67.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

du corps collectif fraternel survit, à hauteur de cendre, à l'intensité du tison. Rivées à un autre horizon, elles appartiennent à l'éternité de l'ailleurs, du temps oublié et non advenu du Jadis quignardien¹⁰ où gît leur rêve. À la fin de l'Histoire, leur immortalité plus que centenaire oppose la persistance du refus de l'échec. La manifestation de leur entêtement est supportée par une gestuelle dont l'absurdité réitère la conviction d'un autre monde possible en dépit de la répétition des échecs :

Elles étaient perdues dans les hallucinations de leurs fumées, dans leurs évocation des réunions syndicales et des soirées à la maison de retraite telles qu'elles étaient avant le rétablissement du capitalisme, et aussi dans le décompte des balles qui leur restaient pour fusiller Will Scheidmann, et dans les chansons d'enfance qui leur revenaient à l'esprit, et dans les projets d'avenir qu'elles élaboraient pour la fin de l'après-midi : aller traire les brebis, récolter leurs crottes, les mettre à sécher pour plus tard nourrir le feu, faire le ménage dans les yourtes, remuer le lait caillé, rallumer les poêles, préparer le thé (AM, 26).

Dans les franges d'un monde qui les a oubliées, la ritournelle nostalgique de leur gestuelle, calquée sur le mouvement de circulation général du vivant, maintient le lien avec le temps du possible et entretient l'étincelle révolutionnaire. Elle reproduit, à l'échelle minimale, le mouvement de la révolution des astres, scellant, dans le crépuscule du monde, une alliance avec le temps cosmique de manière à connecter l'idée de la révolution aux mouvements célestes dont participent les survivants, les sous-vivants des zones encore peuplées. Leurs gestes rappellent la nécessité de continuer à faire circuler entre les morts et les vivants, non pas une idée mais bien le mouvement même de la révolution qui passe, qui émeut les êtres. L'étincelle de la révolution se déplace, elle aussi par « flambulance¹¹ » : les corps sont possédés par ce feu immortel et alors chacun de leurs mouvements s'enlace à la chorégraphie du corps fraternel du vieux rêve qui danse encore et encore, comme un spectre sur la steppe de l'exil collectif. Mais si les gestes des vieilles immortelles activent le temps cosmique, leur mémoire, leurs rêves révolutionnaires sont, comme le temps post-exotique, éclatés en une multitude de présents éternels, exilés et déconnectés du continuum temporel de l'historiographie, puisque cette dernière est déconnectée de la temporalité naturelle.

¹⁰ Voir la référence au temps du Jadis dans l'introduction.

¹¹ Voir chapitre II (2. 4) de cette étude et PE, 24.

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire, confondant les maux dus aux séquelles de l'ancien système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non capitaliste (AM, 113).

La forme fœtale de Scheidmann, créé par agrégation des débris de rêves politiques échoués dans la nuit des temps, est la contraction du muscle temporel de la révolution. C'est donc une forme embryonnaire d'un corps collectif fraternel révolutionnaire qui gît dans le dortoir de la Maison du Blé Moucheté et qui incarne à la fois le rêve, l'idée et sa réalité matérielle. Il est éparpillé dans les taies d'oreillers sur lesquelles reposent, la nuit, les esprits immortels des grands-mères et la mémoire historique qu'elles incarnent. Avant de naître en tant qu'extension du cadavre idéologique, le fœtus est éparpillé entre sommier et matelas, comme dans les « franges d'un sous-rêve » collectif. Il agrège alors « les conditions [qui] avaient été depuis réunies pour un présent radieux ou presque » (AM, 21) : les conditions du rêve éparpillé aux quatre coins d'un monde dystopique. Ici, l'écartèlement du corps dit le mouvement de la révolution. L'effusion rhizomatique de la peau d'un être survivant à sa démolition fait de la chair l'extension qui raccorde les gestes, les présents des vieilles au temps de l'Histoire que l'être transforme en mimant la vrille des mouvements génésiques qui président à sa naissance, en tant qu'histoires. Le vengeur réactive alors l'idée de révolution en la raccordant au sensible universel et à une histoire plus vaste : pan-humaine (ou post-humaine), pré-historique et post-historique. La commutation des débris de rêves poussiéreux qui dormaient dans la période de latence de son histoire et de l'Histoire collective transforme la désuétude des idées révolutionnaires en fictions ; leur circulation dans le corps collectif intertextué de Scheidmann est le partage fraternel de l'idée de la révolution qui met donc en *œuvre* cette révolution dans la matérialité énonçante des textes. Or, c'est la matérialité affective composant ces histoires qui débloquent la roue de la mémoire collective et qui raccorde la ritournelle des gestes des aïeules au temps cosmique de l'éternel recommencement. Les souvenirs des espoirs déçus, des révolutions avortées, des tentatives infructueuses circulent en touchant le sens commun du spleen humain et ils déclenchent alors une révolution dont l'essor est fondé sur la répétition de ses échecs. Par la transe des

quarante-neuf histoires du recueil, le tourbillon des mémoires déclenche une révolution dont la genèse perpétuelle trouve son sens dans chaque narrat auquel la fin et l'origine sont arrimées.

3.6 Débris idéologiques du corps collectif fraternel

Gardiennes de l'étincelle, les vieilles maintiennent donc en vie l'idée de la révolution à l'ère de la post-histoire. Or, la structure anatomique de cette matrice idéologique : une seule grand-mère compacte, une « totalité physique », une « masse », un « être collectif » (AM, 111) rappelle celle d'un état totalitaire qui subsume le nouveau corps révolutionnaire de Scheidmann en le créant à son image, l'asphyxie en le surmontant d'une structure étouffante et tue dans l'œuf la révolution qu'il doit porter. Les grands-mères personnifient l'étatisation du rêve et portent l'échec de la réalisation d'un communisme rêvé. Lors de la gestation du fœtus, elles prennent la forme d'une termitière qui, surmontant le fœtus de sa structure hiérarchique, reproduit celle d'un état capitaliste, présageant ainsi du retour d'une société hiérarchisée comme celle des insectes. Pendant sa vie d'individu, Scheidmann rétablit en effet le capitalisme et la structure sociale verticale en signant « les décrets qui rétablissaient la propriété privée et l'exploitation de l'homme par l'homme » (AM, 117). La nouvelle matrice idéologique rétablit les conditions du rêve, revigore le paradis égalitariste perdu, en alliant l'idée et la matière. La rénovation du jardin (ou du paradis égalitariste post-exotique) implique donc une prise en charge et une réactivation du conflit dialectique dont le premier mouvement est le bond hors de l'ancienne matrice :

Il me semblait que la frontière physique entre moi et vous n'était pas établie et ne le serait jamais, et que j'étais simplement un accident survenu à votre totalité physique, à votre être collectif, et que j'irais bientôt, c'est-à-dire dès la fin de ma vie, rejoindre votre masse et m'y perdre (AM, 111).

Si Scheidmann est reconduit au corps collectif de ses Moires comme dans les rets de leurs étoffes « pourries depuis un siècle dans [leur] coffre » (AM, 111), la pourriture du tissu social contient des secrets qu'il reste à ouvrir et à filer autrement. Coupant le fil – le cordon ombilical qui le relie à la première matrice idéologique –, Scheidmann remonte le temps afin de mettre en œuvre le rêve collectif. Il fabrique donc la nouvelle matrice en reproduisant les

gestes de l'embryogénèse : en procédant par agrégation des débris des anciennes idéologies qui, ensemble, forment la courtépointe de la mémoire des échecs collectifs abritant les sous-hommes. Dans le parcours d'une vie « qui a évolué du pire pour aboutir à nouveau à ce cercle bavard de vieilles par quoi se bouclait la boucle » (AM, 106), Scheidmann passe d'une matrice idéologique à une autre en traversant les paysages qui développent « les chiffres par quoi le monde était décrit » (AM, 113), infiltrés par paquets dans son crâne historique dès sa naissance. Le bond hors du corps des génitrices permet de développer les images historiques encryptées dans son crâne, de faire défiler le petit cinéma post-exotique de la ruine des utopies. L'exil du petit-fils est ce qui lui permet de prendre contact avec des cadavres d'idéologie. Défonçant l'une après l'autre ces matrices, il purge le monde du poids de cadavres que la persistance des idéologies désuètes fait peser sur l'histoire des utopies. Scheidmann traverse ces lieux saturés d'un pouvoir factice : le communisme étatisé personnifié par le corps collectif des aïeules, la capitale, le bureau et l'appartement de l'idéologie capitaliste : « L'apathie avait gagné les sphères dirigeantes, il suffisait d'ouvrir une porte et de s'asseoir pour s'emparer de ce qu'autrefois on appelait le pouvoir » (AM, 117). Incarnant le pouvoir dans chacun de ces lieux, Scheidmann y accumule quelques résidus. Son être agrège alors des fragments d'idéologies qui, au contact l'un de l'autre, se transforment en une nouvelle matrice idéologique : le communisme littéraire d'un corps intertextué qui a intégré le mouvement dialectique empêchant la stigmatisation des idées. Comme un éboueur traversant les paysages dystopiques, Scheidmann est reconduit de ruine en ruine mais il trouve sous les poussières les formes survivantes des rêves et les accumule pour les transformer en trésors :

Je me rappelle ses aboiements clairs, ses crocs blancs, son odeur d'été, son odeur d'hiver. D'après mes calculs, j'ai existé dans le noir pendant vingt milliards d'années, j'ai quarante-huit ans, et j'ai eu, en tout et pour tout, un seul ami, ce Wulf Ogoïne (AM, 118).

Durant sa vie d'exilé, où il accumule les résidus d'utopies idéologisées pour configurer la nouvelle matrice, Scheidmann retient donc du capitalisme une « singularité

quelconque¹² ». En bondissant hors du corps collectif des grands-mères vers la capitale, il retiendra du capitalisme l'individuation et la singularité du seul ami avec lequel il partage la déchirure : « il est reparti je ne sais où, peut-être pour aller vivre solitairement dans la rue du Kanal ou ailleurs » (AM, 94). Évoquant les « caractéristiques » de son ami et sa solitude ontologique, Scheidmann rappelle que l'exposition de l'être à son « impropriété fondamentale » connecte ceux et celles qui forment la nouvelle communauté. Car, dit Giorgio Agamben, « la singularité n'est pas ici une détermination extrême de l'être, mais la manière dont ses limites s'effrangent ou s'indéterminent : une individualisation paradoxale *par indétermination*¹³ ». Du communisme, Scheidmann garde l'idée de la fraternité sans égard à la rectitude politique de l'adhésion idéologique : « même si j'avais coopéré toujours assez médiocrement avec vous, j'éprouvais à l'égard de vos personnes et de vos convictions une tendresse que rien jamais n'avait pu ébrécher [...] » (AM, 94). Quand le néant aura fini de démanteler le corps des vieilles amnésiques, c'est l'empathie qui pousse Scheidmann à continuer à articuler en leur mémoire les narrats qui les rendent immortelles. L'actualisation du corps collectif fraternel dans un corps intertextué est donc la révolution affective de l'ancien rêve communiste. La nouvelle matrice idéologique incarnée par le corps collectif de Scheidmann est donc avant toute chose constituée de singularités : les voix des individus quelconques qui l'habitent ne tiennent ensemble que parce qu'elles ont en partage des affects : la douleur d'une solitude et la déception qui garantissent leur singularité. Ainsi, ce qui relie entre elles les « particules raréfiées qui ne se heurt[ent] guère » (AM, 113), comme dans une « communauté des ébranlés¹⁴ », est une déliaison qui se substitue au lien de fer du corps communiste étatisé. Le lien affectif qui se noue et se dénoue constamment est la base d'un nouveau corps collectif solidaire de ses déchirures.

¹² Voir à ce sujet Giorgio Agamben, *La communauté qui vient : Théorie de la singularité quelconque*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.

¹³ *Ibid.*, p. 60.

¹⁴ Jan Patočka, *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*, traduit du tchèque par Erika Abrams. Paris, Verdier, 1990 [1975].

3.7 Exil entre soi

De l'embryogénèse de l'individu à la genèse de la chair du monde, Scheidmann passe d'un état à un autre en suivant le mouvement d'un l'exil – un nomadisme ontologique qui le déporte loin des formes. L'exil de Scheidmann est celui du peuple à venir, celui qui émerge dans son souffle et dont le parcours retrace celui des survivants qui, dépossédés de leur origine, ne sont jamais nés ; eux chez qui le présent est impossible, insoutenable et pour lesquels il faut donc répéter et continuer à inventer des histoires. L'exil de Scheidmann est aussi celui des peuples des camps qui maintiennent une identité de la survivance, un petit poulx d'identité qui tient à une perpétuelle délocalisation et qui, en cela, échappent aux structures étatiques. Car, si le petit-fils est, dès son origine, exilé de lui-même : « Ma peau était distincte de moi et me contenait grotesquement mal » (AM, 111), sa délocalisation épidermique reporte sur le corps individuel l'exil identitaire collectif des éparpillés, des habitants des franges du monde. La transhumance, parce qu'elle force à repenser le fondement identitaire en fonction d'un report perpétuel des limites entre soi et l'autre, reporte sur le corps exilé de lui-même une identité étrangère. Du premier exil, il passe à ce corps lépreux, celui des bannis dont le mouvement d'exil perpétuel, de franchissement continu des frontières, est reporté sur une peau en mutation. Avec cette peau dégénérée, Scheidmann habite l'« entre soi » :

Lire un recueil d'entrevoûtes [ou de narrats] renforce la certitude qu'on est « entre soi », loin des dogues loquaces, des propagandistes et des amuseurs millionnaires. Le champ littéraire de l'entrevoûte ouvre sur l'infini : il devient une destination de voyage, un havre pour le narrateur, une terre d'exil pour le lecteur, d'exil tranquille, hors d'atteinte de l'ennemi, comme à jamais hors d'atteinte de l'ennemi (PE, 56,57).

L'effrangement d'une identité en excès sur elle-même le rend apte à capter ces voix qui l'habitent et auxquelles il donne une origine comme à un peuple qui passe en lui, qui se donne sur cette peau-entrelacs un lieu commun instable, délocalisé. L'exil « entre-soi » est donc l'enfoncement d'une limite, celle d'une parole qui, parce qu'elle fait bord, garde en vie le peuple qu'elle porte dans son souffle nomade. Cette posture est celle du corps collectif qui fuit toujours plus en avant. La peau-frontière entre soi et l'autre, entre ici et ailleurs, entre

maintenant et jadis va en s'effritant pour porter « loin dans le non navigué¹⁵ », loin du grand récit identitaire et selon un report continu du seuil qui avance, qui est l'invention de la mémoire identitaire dans son mouvement de genèse perpétuelle.

3.8 Équilibre visionnaire

Tu auras toi-même mutilé ton regard, ce sera une grille pratique pour évaluer d'un coup d'œil le résultat du jeu. (AP, 97)

La délocalisation perpétuelle du peuple qui surgit par le mouvement de sa mue a pour corollaire une transfiguration du regard sur le monde. Les paysages dans *Des anges mineurs* mettent donc en relief l'idéologie qui formate la vision. Si la masse lourde et compacte des grands-mères asphyxie le corps du petit-fils et sacrifie l'individualité à l'économie du corps collectif qu'elles personnifient, cette image est reconduite dans de nombreux paysages. Les lieux communs du multiple sont, dans *Des anges mineurs*, gangrenés par des maladies idéologiques où le rapport humain, affecté à l'économie d'une structure idéologique désuète, multiplie ses échecs. Quand il ne s'agit pas de paysages dévastés par la solitude d'un système capitaliste, ce sont des charniers, des foules compactes d'un « système non-capitaliste » (AM, 113) où la promiscuité, l'absence d'air et de distance privent de tout rapport :

J'avais passé cette première semaine de transport à chuchoter constamment la série de mots affectueux que nous avions forgés au long de notre vie commune, pour le jour où dans la promiscuité nous aurions à échanger de l'amour comme si nous étions seuls et comme si de rien n'était. J'ignore si elle les avait perçus. Elle n'avait pas eu la force de me répondre. Depuis le début, je l'entendais étouffer au milieu des carcasses haletantes et de leur obscurité nauséabonde (AM, 205).

Des paysages tantôt paupérisés tantôt saturés, des portraits de « tas de chair collective » (AM, 205) ou d'individus esseulés répètent les structures implantées dans le crâne formaté de Scheidmann. Dans les narrats, ses visions collectives multiplient les deux mêmes structures. Le regard est modélisé par l'idéologie, qui surimpose à la vision la fixité de ses cadres : le trop et le trop peu. Les paysages sont des visions au sens littéral ; des hallucinations

¹⁵ Paul Celan, « Anabase » dans « La rose de personne Die Niemandsrose », 1963, cité par Alain Badiou, *op. cit.*, p. 138.

idéologiques. Ainsi, le cadre capitaliste dans lequel s'insère la vision idéologique du monde est l'arrachement d'une grille, d'une fenêtre, d'une porte, de leurs cadres qui, ouvrant sur des paysages dévastés, réitèrent l'impossibilité d'établir un contact dans la distance. Dans une vision capitaliste, c'est l'absence de frontière ou d'interface permettant le contact entre soi et l'autre qui rend les lieux inhabitables. Dans une vision communiste du monde, les ouvertures, saturées de déchets, sont inexistantes. L'idéologisation des paysages déréalise les structures filigranées et pose l'urgence de s'extirper de ces lieux communs, de ces gestalts idéologiques dans lesquelles sont incarcérés les derniers survivants : la répétition de leurs formes est la persistance de l'échec des idéologies qui porte au-devant la possibilité de l'ailleurs en tant que nécessité d'inventer, d'halluciner et de visualiser une nouvelle grille idéologique en tant que matrice du corps collectif. Et puisque dans ces lieux communément inhabitables, ni les portes ni les fenêtres ne peuvent servir d'issue (ce sont des pièges : « des glues métaphysiques, des nasses » (AM, 29)), « l'outrepassement » des cadres idéologiques s'effectue par la plongée du mineur dans la terre, par le vol de l'ange ou de l'oiseau. L'un et l'autre rejoignent les hors-champs pour atteindre d'autres points de vue dont l'accumulation est l'invention d'une nouvelle grille de la vision, celle d'une politique post-exotique.

Dès lors, l'invention d'une nouvelle matrice idéologique capable de porter et de garder vivant le corps collectif consisterait à établir ou à rétablir l'équilibre entre le trop et le trop peu, entre les visions communiste et capitaliste de l'histoire. L'équilibre, en tant que support idéologique de la gestalt du corps collectif, est inspiré d'une vision naturelle de l'histoire et du politique, vision inspirée du chamanisme ou d'une « variante bolchévique du chamanisme¹⁶ ». La fécondité de la gestalt est garantie par un mouvement circulatoire qui la transforme en un lieu de révolution permanente. La steppe « où l'exil [a] encore un sens » est, dans *Des anges mineurs*, le symbole de l'ailleurs, du jardin exotique qui se confond avec le cercle où est planté Scheidmann, lui-même confondu avec la gestalt du nouveau corps collectif. Ce centre de focalisation de tous les paysages est le sujet d'une purge historique et idéologique par les éléments naturels dont les forces rééquilibrent la vision classique par une

¹⁶ Antoine Volodine, « À la frange du réel » dans Pierre Ouellet et Frédéric Detue (dir. publ.), *Défense et illustration du post-exotisme en vingt leçons*, Montréal, VLB, p. 387.

refonte des paysages de l'Histoire en une vision perspectiviste du massacre historique. La nouvelle vision, surdimensionnée et démultipliée, inclut les morts et les animaux :

Au nombre des animaux qui assistèrent à l'exécution de Will Scheidmann, on compte les ruminants qui paissaient autour des yourtes et qui, non sans indifférence, parfois dirigeaient leurs regards vers le poteau contre quoi Will Scheidmann vomissait leur lait [...] (AM, 72).

La vision perspectiviste comprend aussi une multitude de temporalités véhiculées par les morts et les mortes, de telle façon qu'elle devient an-historique. : « Comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi. [...]. Les vieilles rampaient en cercle dans les environs » (AM, 189, 199). Cette refonte de l'histoire dans ses visions pan-humaines et an-historiques fait du cercle où a eu lieu le massacre l'espace-temps d'une révolution qualitative de l'histoire au sens cosmique : ce sont des forces naturelles qui dynamisent et re-calibrent le regard en l'ouvrant à plusieurs dimensions scopiques, assurant ainsi la fertilité du jardin-gestalt :

De ce territoire circulaire et guère pittoresque, avec un infime vallon herbu et une dépression infime et des cailloux si familiers au regard de Scheidmann que celui-ci les avait affublés de sobriquets, Scheidmann occupait le centre, et, maintenant que le condamné avait perdu ses liens, ce centre s'était dédoublé : il y avait le poteau, noir et souillé, et, deux mètres plus loin, Scheidmann, noir et souillé, lui-aussi, et bizarre. Lilly Young s'approcha et elle constitua un troisième pôle affublé d'un bonnet rouge (AM, 151).

Le territoire circulaire où a lieu le sacrifice devient, par l'action des forces naturelles, le jardin qui abrite le « corps collectif fraternel » (PE, 31) hétérogène, en rééquilibrant le pouvoir entre le centre et la périphérie. Ainsi, le chlore déversé dans la nuit froide brise les liens qui attachaient Scheidmann au poteau qui symbolise la rigidité de la structure idéologique capitaliste et l'adhésion d'un traître à la communauté des martyrs chrétiens rassemblés dans l'Église. Le dédoublement du corps transforme non seulement la vision moniste de l'histoire en mettant en perspective sa focalisation idéologique, mais transmute également le sens du territoire circulaire et celui de la victime sacrificielle. Quand les liens se cassent, que le corps est coupé des structures idéologiques par le gel, le cercle en tant que lieu

du sacrifice solaire (lieu tabou, lieu de pouvoir et symbole de la loi), devient un pôle magnétique calquant ses pouvoirs sur ceux de la lune qu'il représente alors. Ici, l'inversion du rapport de force entre les vieilles et le petit-fils est liée à la reproduction de la gestuelle astronomique. Le soleil, avec ses sphères et les grands-mères qui gravitent à sa périphérie lors de l'exécution, se métamorphose en lune, matérialisant le côté nocturne du monde. Contre le pouvoir centralisateur du soleil, le magnétisme du cercle-lune permet l'entrée des ennemies dans le cercle, qui devient alors le « jardin égalitariste » où les pouvoirs sont équitablement répartis, comme le dirait Nietzsche, « au-delà du bien et du mal ».

Au vol politique des vies, aux purges historiques et aux totalitarismes, Scheidmann oppose un approfondissement de la révolution jusqu'à la déconfiture, une régénération de la dynamique révolutionnaire, un approfondissement littéral de la déconfiture de « la civilisation des justes » (AM, 76). Ce qu'il fait en enterrant les vieilles, cadavres d'un communisme désuet. Leurs crânes, fondus à l'horizon, leurs corps rampants sur la terre d'exil éclatent au fur et à mesure que l'affrontement se prolonge. Sommé « d'approfondir la révolution », de [s']arranger pour éliminer les responsables, les ultimes hommes de pouvoir en exercice — fut-ce en les raccourcissant d'une tête. » (AM, 113, 114), Scheidmann substitue à leur mémoire inquisitrice des narrats où le rêve et l'absence de cohésion pallient au démantèlement des mémoires. Le chaos de la fin du monde est donc la mise en scène d'un conflit en tant que dialectique de l'histoire portée à son apogée lors de l'exécution. La guerre, jouée sur le mode de l'humour noir post-exotique, a un front : celui des vieilles dont le corps collectif incarne l'État. Cette mise en scène est celle d'une tension historique entre mémoire et réalité, entre une singularité et l'État, entre fiction de soi et mémoire collective, entre religion (la figure christique de Scheidmann attaché au poteau) et militantisme (l'action politique incarnée par Laetitia Scheidmann et personnifiée par le bonnet rouge de Lily Youg). Dans cette guerre, l'alliance de Scheidmann avec les forces naturelles permet la mue qui le fait échapper à l'ennemi : « Ce Scheidmann n'est plus fusillable, disait-on souvent chez les aïeules » (AM, 148), et elle démantèle la mémoire idéologique des grands-mères dont le front éclate. L'éclatement du front est donc l'éclatement d'un conflit historique dont la catharsis permet d'inventer le lieu commun purgé de ses identités fonctionnaires.

3.9 Cannibalisme littéraire

Il y a longtemps que nul ne sait dire pourquoi il faut que l'existence gravite autour d'un noyau fondamental aussi cruellement sale (AM, 60).

La notion d'équilibre naturel comme base idéologique d'un nouveau communisme est soutenue par la mise en scène du cannibalisme appliquée à l'idée d'une redistribution démocratique du pouvoir. Le nom de Scheidmann en est la manifestation la plus importante : c'est un nom cannibale puisqu'il incorpore plusieurs identités qui le contiennent, identités devenant elles-mêmes cannibales. Ici, la mise en abyme des rôles de proie et de prédateur montre que la gestalt du corps collectif se protège du dogmatisme et de la fixation du pouvoir par le biais de l'incorporation des identités associées aux fonctions narratives et à leur pouvoir de parole. La « maladie de peau » humaine dont Scheidmann souffre constitue l'une des pierres de touche de la mutation ontologique, mais elle comporte aussi des enjeux politiques. Par lui, le nom ne se résume plus à l'histoire d'un « Je », puisqu'il couvre un vaste réseau de singularités énonciatives — des morts aux vivants en passant par les animaux. Partagé par le multiple, ce nom-rhizome fait circuler la sève de l'identité collective en faisant passer le pouvoir de porter et d'être porté à la parole. Will Scheidmann est donc la signature collective d'un cannibale mangé : il renvoie au multiple qu'il contient et qui le contient et où le proche parent (Laetita Scheidmann, Rim Scheidmann) rejoint le lointain : le chien Battal Mevlido avec lequel il souffre une mort collective, à la fin de ses mutations, « J'ai dit Battal Mevlido, mais c'était moi, dit-il. J'ai donné ce nom pour qu'on ne pense pas que je parle toujours de moi et jamais des autres. Mais c'était moi » (AM, 179). Will Scheidmann est le chiffre de l'être, c'est le bilan d'une existence éclatée et ouverte à la multiplicité, le décompte d'une existence et d'une inexistence dont les morceaux tiennent à un nom comme à une forme sans substance propre, apte à contenir et à être contenue par d'autres singularités énonciatives ou des masses muettes de « population martyrs anonymes » (AM, 71). Car, à la fin des mutations, quand Scheidmann et Maria Clementi se confondent sous une peau éclatée, on ne sait plus qui des deux incarne ou a ingéré l'autre :

Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinait. Je ne savais pas si j'étais mort ou si j'étais morte ou si j'allais mourir (AM, 201).

Aussi le corps buissonnant est-il la matrice d'une identité et d'un corps collectif qui emporte avec elle les *Untermenschen* comme les animaux morts. Sous les noms de Will Scheidmann et de Maria Clementi, la voix, confuse de tous les règnes qui en elle survivent, poursuit : « Je pensais à tous les animaux décédés avant moi et aux humains décédés avant moi et je me demandais devant qui je pourrais un jour réciter *Des anges mineurs* » (AM, 201).

Le nom est le lieu de l'identité individuelle ruinée, une plage vide « de repos avant de reprendre la progression vers le néant » (AM, Préface) par lequel « on » passe quand on est perdu entre deux matrices, et qui « nous » fait passer d'un lieu à un autre. C'est un nom qu'on peut mastiquer, respirer, s'incorporer parce qu'il « nous » incorpore et nous respire : « Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris [...] » (AM, 95). Ce « nous » émergé lors de la scène du repli dans la nuit de l'être est la transmutation de l'identité du « Je », qui devient alors un support pour la douleur du public des animaux qui assistent à l'exécution, de la horde des grands-mères et de l'humanité. Will Scheidmann est le nom de personne, ce nom auquel peuvent s'identifier ceux et celles qui se sentent appartenir à cette dernière frange d'êtres « dépossédés de la joie de refaire le monde » (AM, 95). Il est, avant tout, une voix collective qui incorpore « les populations martyrs anonymes » (AM, 71) et que l'on peut incorporer parce qu'elle endosse le mal. Enfin, ce nom est le lieu singulier du multiple, celui d'une communauté fraternelle vidée des contenus idéologiques par les anges exterminateurs qui l'ont fabriqué :

Après le passage de Varvalia Lodenko [la mère exterminatrice], on était donc enfin de nouveau à l'aise pour vivoter fraternellement et bâtir sans honte de nouvelles ruines ou, du moins, pour habiter sans honte les débris de tout (AM, 187).

3.10 Dépeçage collectif

Comme, malgré leurs prières, il refusait de leur fournir plus d'un narrat étrange par jour, elles essayaient de remplacer les narrats par ces lambeaux. Elles s'emparaient d'un goémon de cuir et elles l'examinaient longuement, elles le flairaient, elles le mordillaient, convaincues que de cette manière elles récupéraient des bribes de souvenirs qui s'étaient dissous dans l'abîme du temps et le gâtisme (AM, 180, 181).

Nombreuses sont les allusions aux pratiques anthropophages dans *Des anges mineurs*. La mise en scène du cannibalisme comme violence des origines est ce qui, d'un point de vue anthropologique, assure la survie de la communauté par le passage du pouvoir d'un corps à l'autre. La formule est reprise dans *Des Anges mineurs* en tant que cannibalisme littéraire où « manger du livre », en s'incorporant le nouveau corps-collectif assure la circulation démocratique du pouvoir. Dans les mutations de Scheidmann, c'est ce qui permet de constituer le nouveau corps collectif et de faire circuler d'un corps à l'autre le pouvoir qu'il incarne. La transformation perpétuelle du lieu commun exige l'éclatement de sa forme car, dès le moment où elle se stabilise, elle risque de se transformer en idéologie et d'asphyxier la communauté. Ainsi, Scheidmann devient le nouveau corps collectif qu'il faut aussitôt dépecer. En outre, le cannibalisme littéraire est une transformation de la violence fondatrice en violence littéraire : « manger du livre » reporte le mouvement de violence sur celui du démembrement et du remembrement du corps collectif fictif de Will Scheidmann qui se recharge en prenant contact avec le corps matriciel. Ici, la métaphore eucharistique renvoie à une économie du don de soi permettant la survie de la collectivité par le contact avec le corps-déchet procédant d'un transfert des pouvoirs qu'il porte et qui, ainsi, passe dans le corps du lecteur comme dans celui du public des grands-mères en prenant contact avec cette peau sur les pages mêmes du livre.

CONCLUSION

L'étude des mutations du corps de Scheidmann à partir de la phénoménologie merleau-pontienne de la chair en tant que lieu de l'expérience primaire et sensible du monde a mis en lumière quelques-uns des enjeux esthétiques, ontologiques, esthétiques et politiques inhérents à *Des anges mineurs*.

Nous avons montré, dans le premier chapitre, comment, d'un point de vue ontologique, l'éclatement du corps de Scheidmann retrace les processus d'émergence d'une nouvelle matrice anatomique du vivant par une succession de mouvement de dilatation et d'extension, de multiplication et de division de la chair étoilée. En détaillant les diverses étapes de la transformation du corps, il s'agissait de montrer que le procès et l'exécution de Scheidmann purgent le corps des morts de l'histoire qui les habitent et que cette catharsis assure la survie des sous-hommes dans une chair intégrée aux mouvements d'un vivant universel. Calquées sur la cosmogénèse, les conditions temporelles de la nouvelle matrice annoncent le retour de Scheidmann à l'unité d'origine en posant l'équivalence et la réciprocité de la chair singulière et de la matière du vivant. La « pulsation minimale » de la sensibilité individuelle est, en cela, le plancher du pouls cosmique de l'univers – du temps et de l'espace naturel qu'il habite. Le corps individuel est donc l'échelle minimale du cosmos auquel il est relié par « attache élastique¹ ». En outre, il s'agissait de démontrer que l'attachement littéral à la chair et aux blessures de cette chair éclatée est le gage d'un attachement extatique au vivant universel. La peau malade de Scheidmann est le lieu (entrelacs du senti, du perçu et du percevant) où se dépose l'être, son existence. L'effrangement de la surface du corps apte à capter les contenus de la mémoire éclatée est donc cette « attache élastique » liant la chair individuelle à la chair du monde. L'adhérence de l'être à sa « maladie de peau » dégage de l'ontologie volodinienne une définition de l'être en tant que pure sensibilité insituable.

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible, notes de travail*, Paris, Gallimard, 1964, p. 271.

Dans le second chapitre, portant sur la transposition du corps éclaté de Scheidmann au niveau textuel, nous avons dégagé quelques-uns des enjeux inhérents à la révolution poétique proposée par Volodine dans *Des anges mineurs*. La nouvelle matrice textuelle éclatée est, à l'image du corps intertextué de Scheidmann, constituée des débris des anciennes formes et des anciens genres littéraires. Leur agrégation les vide de leurs substances propres, de la même manière que Scheidmann est conçu grâce à une agrégation qui transforme les matières résiduelles en embryon. Métamorphosées en cadavres ou en « programmes idéologiques » par l'horizon déceptif du corps textuel qui les agrège, les anciennes formes deviennent alors factices. Le procédé de transformation purge les formes classiques de l'ancienne matrice textuelle et leur injecte une substance poétique inédite : la matérialité énonçante de la parole cerne la nouvelle forme littéraire. La mutation des anciennes formes constituant la nouvelle matrice textuelle est à la fois la revendication d'une singularité esthétique et le gage de son inscription dans le monde artistique actuel et dans l'histoire de l'art. Ceci suit donc l'idée selon laquelle un Scheidmann « collé à sa chair » donne vie et corps aux cadavres historiques des sous-hommes en captant, en agrégeant et en transformant les débris des mémoires qui deviennent des narrats par la matérialité de son souffle collectif.

Dans ce même chapitre, l'étude de la théorie de l'image proposée par Volodine dans *Des anges mineurs* nous aura permis de montrer qu'elle donne préséance à la matière en tant que fondement de l'événement esthétique : le trait instituant de l'image qui fait brèche, qui déchire l'horizon du visible se détache d'un néant matériel. La persistance de la matérialité imageante dans *Des anges mineurs* oppose donc à l'omnipuissance du regard objectivant un régime de l'image au sein duquel chaque image est génésique – singulière et irréductible parce qu'elle émerge d'un fond noir – revers invisible composant le visible correspondant au lieu de l'être : une chair sensible dont la souffrance est inaliénable à la forme.

Enfin, dans le troisième et dernier chapitre, nous avons exposé comment l'éclatement du corps de Scheidmann et son retour à l'unité multiple d'origine constitue un processus qui permet l'émergence de la nouvelle gestalt du corps collectif des sous-hommes dans

l'idéologie du communisme littéraire fondé sur l'équilibre et la circulation du pouvoir propre à la prise de parole. Situé dans la chair du monde de Scheidmann intertextué, le communisme littéraire est le lieu d'une origine historique commune qui s'organise par une reconfiguration des débris des anciennes idéologies. Ici, c'est encore une fois une agrégation de matières-débris qui purge des contenus superflus les anciennes idéologies pour asseoir la communauté fraternelle à l'écart des idéologies étatisées. Cette purge transforme l'historiographie en faisant éclater les formes de mémoire qui la composent : sa genèse est donc identique à celle des nouvelles matrices ontologique et textuelle.

Le temps post-exotique de l'infiniment présent (l'éternité négative du présent gelé dans son inertie) où la fin rejoint le début, est transformé en une extase collective par la chair (l'« attache élastique ») de Scheidmann prolongeant l'expérience individuelle du monde dans sa portée cosmique. Une singularité (Will Scheidmann) est cerclée par sa chair et elle est le lieu ou le topos d'une expérience cyclique du temps, dont le mouvement infini est l'échelle minimale de la temporalité et de l'espace cosmiques. L'expérience de l'existence, rapportée charnellement à sa connexion intime et à sa portée cosmique, située au-delà et en deçà des configurations classiques de l'espace et du temps, transforme alors la mort en survie collective. L'intimité de l'être et du cosmos est la même que celle qui s'établit entre la personne et la collectivité : le lieu singulier de la chair est alors le gage d'une survie collective par cette expérience du temps cyclique où l'être est engagé en tant que chair sensible. L'équation posée entre le singulier et le pluriel, qui se prolongent l'un dans l'autre, est alors la même qui se pose entre la vie et la mort ; l'un étant le complément de l'autre, il n'y a donc pas de mort, mais une survie collective permise par l'adhésion à la chair en tant que lieu d'une prise de contact fondamentale avec l'espace-temps du monde naturel. Cette prise de contact ancre donc l'expérience du temps et de l'espace dans une matière sensible universelle et prolonge l'expérience individuelle de l'espace-temps dans l'expérience collective liant les vivants et les morts. Dès lors, le serpent temporel du temps post-exotique qui se mord la queue se transforme en une vrille rapace quand le fond musical des narrats-ritournelles de mémoire ébruite leur éclatement. Ainsi Scheidmann, cerclé par sa chair sur le poteau d'exécution, adhère et s'élève à l'éternité d'un temps cosmique au sein duquel il voyage, captant et transformant les mémoires collectives a-temporelles et an-historiques qui,

comme lui, sont prises dans le cercle de leur martyr individuel et, par lui, transformées en plages musicales. Les fonds sonores qu'il invente sont les lieux d'une survie commune constituant aussi la triple matrice identitaire, poétique et politique mise en œuvre dans le recueil.

Les résultats de l'étude littéraire des mutations du corps de Scheidmann permettent donc de dégager une conclusion générale en ce qui a trait à la révolution quantitative et qualitative de l'espace-temps qui accompagne l'éclatement du corps et, ainsi, d'ouvrir l'étude littéraire de *Des anges mineurs* à d'autres champs de recherche qui tiendraient compte de la prépondérance de la chair comme lieu de la révolution. Les transformations du corps, de l'espace et du temps dans le recueil ont un impact révolutionnaire sur l'historiographie, le politique, aussi bien que sur l'esthétique et la philosophie.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

Volodine, Antoine. 1999. *Des anges mineurs*. Paris : Seuil. Coll. « Points ».

Corpus secondaire

———. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard. Coll. « Nouvelle Revue Française ».

———. 2002. *Dondog*. Paris : Seuil. Coll. « Points ».

———. 2006. *Nos animaux préférés : entrevoûtes*. Paris : Seuil. Coll. « Fiction & Cie ».

———. 2007. *Songes de Mevlido*. Paris : Seuil. Coll. « Fiction & Cie ».

———. 2007. « Leçon par Antoine Volodine » dans *Neuf leçon de littérature*. Paris : Éditions Thierry Magnier. Coll. « Essais ».

———. 2007. « Un souvenir d'usine ». dans *Contre-jour*. n 13, automne.

Études de l'oeuvre

Huglo, Marie-Pascale. 2003. « The Post-Exotic Connection : Passage to Utopia » dans *SubStance* n. 32.

Ouellet Pierre. 2006. « *Vindictif présent* » dans *Écritures contemporaines 8 Antoine Volodine Fictions du politique*. Paris : Caen. Coll. « La revue des lettres modernes ».

Ouellet, Pierre et Detue Frédéric (dir. publ.). 2008. *Défense et illustration du Post-exotisme en vingt leçons Avec Antoine Volodine*. Montréal : VLB Éditeur. Coll. « Le soi et l'autre ».

Rabaté, Dominique. 1998. *Le roman contemporain*. Paris : PUF. Coll. « Que sais-je ? ».

Roche, Anne. 2006. « Portrait de l'auteur en chiffonnier » dans *Écritures contemporaines 8 Antoine Volodine Fictions du politique*. Paris : Caen. Coll. « La revue des lettres modernes ».

- Ruffel, Lionel. 2002. « La communauté des sous-hommes Burroughs, Guyotat, Volodine » dans Pierre Ouellet (dir. publ.). *Politique de la parole*. Montréal : Éditions Trait d'Union. Coll. « Le soi et l'autre ».
- . 2004. « Le temps des spectres ». dans Bruno Blanckeman, Jean-Christophe Millois (dir. publ.). *Le roman français aujourd'hui, transformations, perceptions, mythologies*. Paris : Prétexte.
- . 2004. « Les fictions de Volodine face à l'histoire révolutionnaire » dans Bruno Blanckeman (dir. publ.). *Le roman français au tournant au XXI^e siècle*. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle.
- . 2005. *Le dénouement*. Paris : Verdier. Coll. « Chaoïd ».
- . 2006. Les « scènes » d'Antoine Volodine dans *Écritures contemporaines 8 Volodine Fictions du politique*. Paris : Caen. Coll. « La revue des lettres modernes ».
- Viart, Dominique. 2006. « Situer Volodine ? Fictions du politique, esprit de l'histoire et anthropologie du « Post-Exotisme » » dans *Écritures contemporaines 8 Antoine Volodine fictions du politique*. Paris : Caen. Coll. « Lettres modernes minard ».

Corpus théorique et littéraire

- Agamben, Giorgio 1990. *La communauté qui vient : théorie de la singularité quelconque*. Paris : Seuil. Coll. « La librairie du XX^e siècle ».
- Audi, Paul. 2005. *Créer*. Paris : La Versanne/ Encre marine.
- Bachelard, Gaston. 2003. *La terre et les rêveries de la volonté : essai sur l'imagination de la matière*. Paris : Corti.
- Badiou, Alain. 2005. *Le siècle*. Paris : Seuil. Coll. « L'ordre philosophique ».
- Bailly, Jean-Christophe. 1991. *La fin de l'hymne*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur. Coll. « Détroits ».
- Barbaras, Renaud. 2000. *Merleau-Ponty : De la nature à l'ontologie*. Paris : Mimesis Edizioni.
- Bélanger, Sara-Danièle. 2005. « Mort symbolique révolution et rédemption : destruction et création de l'histoire et du temps dans le matérialisme historique » dans *Actes de colloque sur Le legs benjaminien. Pensée, critique et histoire après Walter Benjamin de Konstellation. Bloc-notes de la pensée littéraire*. n. 0501.20.

- Blanchot, Maurice. 1983. *La communauté inavouable*. Paris : Minuit.
- Bottura, Pierre (dir. publ.). 2002. *Le cadavre bouge encore : précis de réanimation littéraire*. Paris : Chronic'art.
- Collot, Michel. 1997. *La Matière-émotion*. Paris : Presses universitaires de France.
- Dastur, Françoise. 2001. *Chair et langage : essais sur Merleau-Ponty*. Paris : Encre Marine La Versanne.
- Didi-Huberman, Georges. 2000. *Être Crâne*. Paris : Minuit.
- . 2002. *L'image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes Selon Aby Warburg*. Paris : Minuit.
- Franck, Didier. 1981. *Chair et corps : sur la phénoménologie d'Husserl*. Paris : Minuit.
- Gilbourg, Pascal. 2005. « Profane ou religieux, approche de la philosophie de Giorgio Agamben », *Chaoïd.com*, 2005. En ligne. <<http://chaoïd.com/numero/09/profane.pdf>>. consulté le 31 juillet 2008.
- Henry, Michel. 1990. *Phénoménologie matérielle*. Paris : Presses universitaires de France.
- . 2000. *Incarnation : Une philosophie de la chair*. Paris : Seuil.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1945. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Nouvelle Revue Française. Coll. « Librairie Gallimard ».
- . 1964. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard. Coll. « Tel ».
- Nancy, Jean-Luc. 1986. *La communauté désœuvrée*. Paris : Christian Bourgeois Éditeur. Coll. « Détroits ».
- Patocka, Jan. 1990. [1975]. *Essais hérétiques sur la philosophie de l'histoire*. Traduit du tchèque par Erika Abrams. Paris : Verdier.
- Quignard, Pascal. 2002. *Dernier royaume : Sur le jadis*. Paris : Grasset.
- Rancière, Jacques. 2004. *Aux bords du politique*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard.
- . 2007. *Politique de la littérature*. Paris : Gallilée.